DIE ENTWICKLUNGSPHASEN DER NEUEREN BAUKUNST

VON PAUL FRANKL



Gantner.

DIE ENTWICKLUNGSPHASEN DER NEUEREN BAUKUNST

VON

PAUL FRANKL

MIT 50 ABBILDUNGEN
UND 12 TAFELN



VERLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN 1914



VORWORT

Die Beobachtungen und Gedanken, die ich hier provisorisch unter Dach bringe, bekamen ihren ersten Anstoß, als ich vor mehr als einem Dutzend von Jahren zum erstenmal Wölfflins Renaissance und Barock in die Hand bekam. Obwohl ich nicht im entferntesten die Fähigkeit in mir spürte, in das Problem der Stilwandlung so fruchtbringend eindringen zu können wie Wölfflin und obwohl ich mich ganz lernend verhielt und nur versuchte mit Wölfflins Augen die Bauten zu sehen, spürte ich doch von Anfang an, daß das Problem hier noch nicht endgültig gelöst sein könne. Seither habe ich das Buch jährlich mindestens einmal durchstudiert, mich mit dem Material aus anderen Büchern und auf Reisen vertraut gemacht und die Dinge mir selbst zu ordnen versucht. Die wichtigsten Mittel zu dieser Ordnung waren mir dabei die Analyse jedes Bauwerks in die vier Elemente Raum, Körper, Licht und Zweck und zweitens die Auffassung von Renaissance und Barock als polare Gegensätze.

Für beide Methoden fand ich nachträglich eine wesentliche Unterstützung; für die Analyse in die Elemente in Schmarsows Schriften, für die methodische Suche nach Polarität in der Sommervorlesung, die Wölfflin 1912 in München hielt. Beide haben mich ungemein gefördert, ohne mir die Selbständigkeit zu nehmen, ohne mir die eigenen Ergebnisse des Nachdenkens überflüssig erscheinen zu machen. Schmarsow, der auf ein System aller Künste ausgegangen ist, hat für die bildenden Künste nicht nur das jeder spezifische Element festgestellt (für die Architektur den Raum, für die Plastik den Körper, für die Malerei das Licht), sondern ihnen auch in willkürlicher Weise je eine der drei Dimensionen Tiefe, Höhe, Breite zugewiesen und, obwohl auch hieran etwas Richtiges ist, sich dadurch in ganz einseitige Folgerungen drängen lassen. Wölfflin wieder ist bei der Aufstellung seiner fünf Polaritäten[1] von der Malerei ausgegangen, hat ihre Übertragbarkeit auf die Plastik nachge-

---

[1] Es sind die Begriffspaare: linear—malerisch, flächenhaft—tiefenhaft, tektonisch—atektonisch, selbständige—unselbständige Teile, klar—unklar.

wiesen, die auf die Architektur nur gestreift. Da ich von der Architektur kommend zu anderen sehr verwandten Polaritäten gelangt war, so hat mir diese Vorlesung die Möglichkeit gegeben, in der Verteidigung meiner Aufstellungen gegen ein fertiges System von überwältigendem Eindruck zu einer weit schärferen Formulierung meiner Überzeugungen zu kommen als zuvor. Wieviel bei diesem stillen Kampf von Wölfflins Ideen in die vorliegende Arbeit eingedrungen ist, vermag ich jetzt selbst nicht mehr auseinanderzuhalten. Gewiß ist es viel. Die Methode vor allem hat sich wesentlich verschärft, und was ich in der Einleitung über die kunstgeschichtliche Methode im ganzen vorbringe, hätte ich vor Wölfflins Vorlesung so nicht zusammenfassen können. Die Quelle aber beim einzelnen Satz anzugeben, ist mir gänzlich unmöglich, denn ich habe nie direkt und wörtlich etwas übernommen; es ist selbstverständlich, daß man das Beste, was man vorfindet, in sich aufnimmt, um es sofort umzuformen und weiterzuentwickeln. Es scheint mir auch zuletzt gar nicht so wichtig, wessen Kopf ein bestimmter Gedanke entsprang, die Wissenschaft denkt in uns weiter, bedient sich der einzelnen Person, um ihre Wege und eventuell auch Irrwege zu vollenden.

Aber mit dem Namen Schmarsow und Wölfflin sind die Voraussetzungen meines Versuches nicht erschöpft. Es ist kaum nötig zu beteuern, daß auch Burckhardt und Alois Riegl Pate gestanden haben, auf Geymüllers Arbeiten habe ich häufig Bezug genommen, Gurlitts drei Bände Barock habe ich oft als Reisebibliothek mitgeschleppt. Aber ich hätte noch viele andere Autoren zu nennen, denen ich zu danken habe, gute Bücher und schlechte. Schlechte ebensosehr wie die guten, denn sie geben oft mehr Anregung zum Weiterkommen; sie sind darum nicht umsonst getane Arbeit. Und sollte mein eigenes Buch ein schlechtes sein, so mag man ihm dieses menschenfreundliche Urteil angedeihen lassen.

Eine Bibliographie, beziehungsweise ein Verzeichnis der benutzten Literatur beizugeben, habe ich mich nicht entschließen können. Die Leser, für die das Buch bestimmt ist, kennen die Literatur oder finden leicht die Wege zu ihr. In dem gewiß nicht guten Buch von Joseph über die Geschichte der Baukunst Italiens (Leipzig 1907) findet sich als Anhang eine gute Bibliographie, Italien betreffend, von der Gattin Josephs hergestellt, für Frankreich sind die Anmerkungen Geymüllers in seiner Baukunst der Renaissance in Frankreich (im Handbuch der Architektur) ungemein ergiebig. Für den deutschen Barock vergleiche das Literaturverzeichnis in Hermann Popps Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz (Stuttgart 1913). Außerdem die Bibliographie in Woltmanns Geschichte der Kunst. Über die älteren Abbildungswerke orientiert man sich am besten im Katalog der Orna-

mentstichsammlung des Kunstgewerbemuseums in Berlin (von Jessen, Leipzig 1894).[1]

Die Lektüre des Buches setzt aber nicht so sehr eine umfassende Literaturkenntnis als eine große Denkmälerkenntnis voraus. Wer die vielen im ersten Kapitel genannten Kirchen und Paläste nicht selbst gesehen, womöglich öfter gesehen hat, dem wird das Lesen schwer fallen. Wem die aufs Geometrische gerichteten Beschreibungen ermüdend und langweilig sind, der ist für architekturgeschichtliche Untersuchungen im Grunde verloren, — aber er mag sich an die übrigen Kapitel halten. Sollten auch die noch als harter Bissen erscheinen, so will ich hoffen, daß die Kost, die ich biete, wenn nicht als leicht zu kauen, so doch als nahrhaft sich erweisen möge.

Gauting bei München, Juni 1913.

PAUL FRANKL

---

[1] Nach fast vollendetem Satz kommt mir H. Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913, in die Hand. Hier findet man die Literatur über die Methode in erstaunlichem Reichtum zusammengetragen und verarbeitet. Auf die Punkte, die mich von Tietze trennen, ausführlich einzugehen ist jetzt knapp vor Torschluß nicht mehr möglich. Vgl. bei Tietze S. 97 und 98 die Geringschätzung jeder Periodenteilung und S. 126 ff. Vor allem S. 132.

INHALT

EINLEITUNG

PROBLEM UND METHODE

1. Das erste Geschäft der Kunstgeschichte ist topographischer Natur denn vor allem muß das verstreute Material aus der Masse der ästhetisch belanglosen Objekte herausgehoben, durch Inventare, Kataloge in seiner örtlichen Verteilung den Forschern nachgewiesen werden, damit der Einzelne, der einem bestimmten Thema nachgeht, von vornherein weiß, wo sich sein spezielles Material findet. Je genauer die Kunstwerke im Inventar beschrieben sind, um so mehr ist sein Zweck erfüllt, da der Forscher, der voraussieht, was er zu erwarten hat, sich unnötige Reisen spart. Es entsteht also für den Inventarisator die Verpflichtung, die Objekte durch Beschreibung und Abbildung möglichst anschaulich zu vergegenwärtigen. — Aber mit Standortverzeichnis und Beschreibung pflegt sich kein Inventarisator zu begnügen; als Vorarbeiter einer historischen Untersuchung gibt er, soweit ihm möglich, auch gleich die Geschichte des Einzelobjektes mit.

Diese Geschichte des Objekts geht aus Inschriften und sonstigen schriftlichen Überlieferungen hervor, und das Zusammensuchen aller auf Kunstwerke bezüglichen Nachrichten, ihre Behandlung nach philologischen und historisch-kritischen Grundsätzen bildet eine zweite Methode neben der katalogisierenden. Die erste topographische macht lokale und physische Angaben, die zweite, die historische, gibt einerseits die zeitlichen Bestimmungen für die Entstehung des Kunstwerks, seine weiteren Schicksale durch Zerstörungen, Restaurationen und Veränderungen jeder Art, und andererseits die persönlichen Daten über Besteller, Künstler, spätere Besitzer usf.

Wenn nun auch beide Methoden in der Forschungspraxis meist gleichzeitig in Anwendung sind, so kann man sich doch vorstellen, daß beide ganz getrennt voneinander die ihnen erreichbaren Resultate aufsuchten, wir hätten dann zwei Reihen von Angaben vor uns, einen nach Ortsnamen und Museen alphabetisch geordneten Katalog und eine mit Nachschlagregister versehene kritische Edition aller erhaltenen Quellen. Die richtige Verknüpfung beider Reihen ergäbe dann das fertige Material der Kunstgeschichte.

Sucht man aber beide Reihen zur Deckung zu bringen, so gelingt das nur teilweise; es bleiben dort Denkmäler, hier Nachrichten un-

paarig liegen, und es entsteht die Aufgabe, zu vorhandenen Denkmälern die fehlenden Nachrichten, zu vorhandenen Nachrichten die fehlenden Denkmäler zu ergänzen.

Fehlen die Denkmäler oder sind sie unvollständig erhalten, so sucht man sie durch die älteren Beschreibungen, Kopien oder sonstige Abbildungen zu rekonstruieren.

Fehlen die Nachrichten, so sucht man aus anderen Nachrichten, die sich auf ganz andere Dinge beziehen, Schlüsse auf Entstehungszeit, Entstehungsanlaß, die näheren Entstehungsumstände und die weiteren Schicksale des Kunstwerks zu ziehen. Das Objekt wird möglichst eng eingekreist und schließlich auf ein bestimmtes Datum, einen Entstehungsort usw. mit großer Wahrscheinlichkeit fixiert. Diese indirekte historische Methode hat den Charakter eines Indizienprozesses, in dem mit juristischem Scharfsinn aus Nebenumständen und Folgeerscheinungen zurückschließend die Kardinalfrage mehr oder minder zwingend beantwortet wird.

Fehlen schließlich Denkmäler und Nachrichten, so besteht fürs erste gar keine Hoffnung auf irgendeinen Ersatz. Und doch gibt es auch hier einen Weg, wenn auch das Resultat bescheiden sein mag. Denn unser Wissen um den Verlust unzähliger Kunstwerke, von denen keine Beschreibung und keine noch so blasse Nachricht auf uns gekommen ist, beruht nicht nur auf der allgemeinen Erfahrung, daß durch Krieg und Feuer viel untergegangen sein muß, sondern man spürt innerhalb der Reihe der erhaltenen Werke Lücken, man schließt aus einigen hochentwickelten Werken auf die Existenz von Vorläufern, oder errät die Existenz hochentwickelter Werke aus verstreuten Nachwirkungen, d. h. hier setzt eine Methode an, die sich auf die Beobachtung der künstlerischen Merkmale selbst beruft und auf die Annahme, daß die Entwicklung ein eindeutiges Nacheinander innerhalb der Entstehung der stilistischen Eigenschaften aufweist.

Und ähnlich führen auch Methoden über die Grenzen hinaus, die der Rekonstruktion aus Kopien und Beschreibungen und andererseits der indirekten historischen Methode gesetzt sind. Denn ist ein Denkmal verstümmelt erhalten oder sonst verändert, so erkennt man die Veränderungen auch ohne Nachrichten aus dem Befund, dem Augenschein; man weiß ja erfahrungsgemäß, welchen Veränderungen jedes Material durch chemische und thermische Prozesse mit der Zeit unterworfen ist, und wenn man außerdem weiß, wo das Kunstwerk sich befunden hat, ob dauernd im Freien oder lange unter der Erde, im Wasser, ob Bauten dem Frost, dem Erdbeben ausgesetzt waren, so lassen sich solche natürlichen Veränderungen abziehen und der ursprüngliche Zustand er-

raten. Die Spuren von Feuer, von gewaltsamen Eingriffen durch Menschenhand, durch Umbau, Ergänzung, Renovierung lassen sich ebenfalls aus dem Material erkennen und auf Grund der Schichtung der verschiedenen Erhaltungszustände das neuere vom älteren und ältesten unterscheiden und auf diese Weise eine relative Chronologie der einzelnen Teile des heutigen Bestandes, also auch ein Rückschluß auf das ursprüngliche Aussehen des Kunstwerks gewinnen. Die monographische Untersuchung jedes Objekts erzieht den Forscher zur Kennerschaft, zur skeptischen Frage, wieviel ist noch vom Original vorhanden. Die Rekonstruktion auf Grund solcher Beobachtungen am Material ist in erster Linie negativer Art: man scheidet die späteren Zutaten aus. Diesen Originalrest nun positiv zu ergänzen, ist Sache einer künstlerischen Phantasie, die um so näher dem gesuchten Urzustande des Originals kommt, also um so wissenschaftlicher ist, je mehr sie sich an ähnliche Originale der Entstehungszeit halten kann. — Diese Methode der Materialbeobachtung schafft also eine — von Phantasie nicht ganz freie — Rekonstruktion des ersten Aussehens, vorher aber eine zuverlässige Bestimmung des Originalrestes und seiner stufenweisen Veränderungen bis zum gegenwärtigen Zustand; es ist die monographische Methode, welche die Geschichte des Objektes auch dort gibt, wo die Quellen versagen, andererseits aber eine Kontrolle der etwa vorhandenen Nachrichten gibt und unvollständige Nachrichten ergänzt.

Fehlen aber die Nachrichten zu ganzen Reihen von Objekten, wie für die gesamten prähistorischen Epochen (es mögen die Einzelobjekte nun bereits monographisch behandelt sein), so ist die Erkenntnis der relativen Chronologie teils möglich durch die Schichtung, in der sie aufgefunden werden, da das Spätere höher liegen muß als das Ältere; da aber diese Lagerung nur über die Reihenfolge der Deponierung Aufschluß gibt, nicht über die der Entstehung selbst, also ein an sich älteres Stück über einem jüngeren lagern kann[1], so bleibt hier nur die gegenseitige Vergleichung der Formen, die sich als jünger verraten, wenn sie aus primitiveren, unter Beibehaltung gewisser unverstandener Rudimente ableitbar erscheinen. Mit dieser Formenvergleichung ist es gelungen, in die Artefakte der prähistorischen Zeit Ordnung zu bringen, also für Zeitstrecken, für die jede schriftliche Überlieferung fehlt. Die Prähistoriker nennen diese Methode die typologische. Durch das zufällige Auffinden prähistorischer Produkte im Verein mit historisch datierbaren gelingt es allmählich innerhalb der relativen Chronologie bestimmte Zeitstellen auch absolut festzulegen, wodurch die gesamte Reihe eine

[1] Ausgenommen übereinander lagernde Fundamente, eine völlige Umstülpung durch Erdbeben ist wohl unmöglich, ohne den Zusammenhang völlig zu vernichten.

Fixierung erhält. So zuverlässig auch die Resultate der Prähistorie sind, die durch das kombinierte Beobachten verschiedener Entwicklungsreihen, von verschiedenem Entwicklungstempo (Gefäße, Waffen, Schmuck usw.) mit größter Geduld und Scharfsinn erreicht werden[1], so muß man sich darüber klar bleiben, daß diese relative Chronologie, soweit sie nicht auf der sicheren Beobachtung von rudimentären Formen aufgebaut ist, auf der unausgesprochenen Hypothese beruht, daß in jenen Zeiten der Gesamtverlauf künstlerischer Entwicklung eben der war, den wir aus den späteren Epochen, in denen uns schriftliche Quellen unterstützen, als den typischen und natürlichen erkannt haben.

Und nicht nur für jene abgelegenen Zeiten gilt das, sondern für alle Epochen. Was in der Prähistorie Typologie heißt, das heißt in der Kunstgeschichte Stilkritik. Benutzen wir die Vergleichung formaler Merkmale, um die undatierten Werke in die Reihe der historisch datierten einzuschalten, so bleibt der Stilkritik ein für allemal diese böse Nachrede, daß sie in die Forschung hineinträgt, was wir aus ihr herauszufinden suchen. Wir suchen den Entwicklungsverlauf des künstlerischen Schaffens der Menschheit aus der Folge der Kunstleistungen herauszulesen und bestimmen trotzdem einen großen Teil dieser Folge durch Argumente, die den Entwicklungsgang des Schaffens bereits als bekannt und bewiesen, als eindeutig gesichert voraussetzen; denn, sagt man: dies Werk muß vor jenem entstanden sein, weil es primitiver, gröber, unreifer ist, so nimmt man als indiskutabel stillschweigend an, daß das Primitivere, Gröbere, Unreifere jeweils das Frühere sein muß. Und je verfeinerter die Stilkritik wird, je mehr sie sich von solchen Gefühlsurteilen zu objektiven Beobachtungen durcharbeitet und dementsprechend apodiktisch auftritt, um so trügerischer muß sie erscheinen; wer garantiert uns denn, daß nicht auch ganz sprungweise das Formale gelegentlich wechselte, oder daß in weit auseinanderliegenden Zeiten gelegentlich ganz verwandte formale Probleme ähnlich gelöst wurden.[2] Und so möchte auch mancher Forscher sich mißtrauisch lieber zur Trachten-, Wappen- und Siegelkunde zurückziehen, vor allem aber zu den geschriebenen Quellen, und versuchen, mit den Texten und Archivalien allein auszukommen. Alle Stilkritik wäre Selbsttäuschung, und Kunsthistorie wäre nichts anderes als Historie; dieselbe philologisch-kritische Methode wie für alle sonstigen historischen Disziplinen wäre auch die notwendige und hinreichende Grundlage für die Kunsthistorie. Notwendig ist sie wohl, hinreichend nicht! Die Nachrichten allein sind ebenso trügerisch wie

[1] O. Montelius, Die älteren Kulturperioden im Orient und Europa, Stockholm 1903.

[2] Vgl. Dehios Bemerkung über Stilkritik in „Die Kirchl. BK. des Abendlandes" II, Stuttgart 1901, S. 38.

die Stilkritik allein. Zwar einsetzen kann die Stilkritik freilich immer erst, wenn eine chronologische Reihe durch die philologische Forschung gesichert ist, wenn ein mehr oder weniger dichtes Netz von Daten beglaubigt ist, aber die Zuordnung der Daten zu bestimmten Denkmälern kann nur unter Heranziehung der Stilkritik erfolgen; daß die sicherste Nachricht gerade zu dem vorliegenden Kunstwerk gehört und zu dem Kunstwerk in seinem gegenwärtigen Zustand, das kann nur die Stilkritik entscheiden im Verein mit der monographischen Untersuchung.

Die Stilkritik besteht in dem Analysieren des Formalen und sucht innerhalb der historisch beglaubigten Reihenfolge von Kunstwerken eine Konsequenz und Kontinuität in der Veränderung des Formalen zu erkennen. Ob ein Werk früher oder später entstand, ist ja an sich nicht besonders interessant; der ungeheure Aufwand von Arbeit wäre unbegreiflich, wenn bei all dem Datieren nichts mehr gewonnen würde als eine chronologische Reihe. Nein, eben jene der Willkür entzogene Änderung des Formalen zu erkennen, ist das Ziel der großen Mühe. Wir geben uns nicht eher zufrieden mit den Resultaten der Quellenforschung, glauben nicht eher an die Richtigkeit der chronologischen Reihe, als bis sie einen Sinn ergibt, sich ungezwungen nacherleben läßt.

So scheint denn die methodische Grundlage der Kunstgeschichtsforschung dieser Zirkel, diese dauernde gegenseitige Korrektur zweier Methoden, deren eine die chronologische Ordnung der Denkmäler eruiert, um daraus den Entwicklungsgang zu erkennen, deren andere aus der Überzeugung den Entwicklungsgang im großen von vornherein zu kennen eine bestimmte Reihenfolge postuliert. Es scheint, daß wir auf das eigene Erleben, die Kenntnis des eigenen Sichentwickelns und die Übertragung dieses Verhaltens auf die analogen Vorgänge im anderen — diese letzte Grundlage aller Geisteswissenschaft — rekurrieren müssen; es scheint, als suchten wir in der Kunstgeschichte die Bestätigung dessen im großen, was wir in uns selbst im kleinen erleben, als wünschten wir unsere enge auf die individuelle Eingeschränktheit gebannte künstlerische Entwicklung in die allgemeine auszuweiten, die nur der Menschheit als einem Ganzen zu erleben möglich ist.

Aber diese Verdächtigung, daß alle Kunsthistorie auf einem Zirkel beruht, übersieht, daß die Quantität der historisch-philologisch beglaubigten Werke entscheidet.[1] Wir wissen durchaus nicht von vornherein, wie es hat kommen müssen, verhalten uns ganz beobachtend und, erst wenn wir eine große Zahl gesicherter Daten zur Verfügung haben, wagen wir den Entwicklungssinn aus dieser Reihe abzulesen und dann erst ver-

[1] Durch diesen Einwand hat mich mein Freund Alexander Rüstow von jenem skeptischen Standpunkt abgebracht, was hier ausdrücklich zu sagen mir gerecht erscheint.

suchen wir aus diesem Nacherleben des Entwicklungssinnes das Undatierte einzuordnen, gehen dort, wo wir auf Unstimmigkeiten stoßen, daran, bisherige Interpretationen der schriftlichen Überlieferung zu berichtigen. Die Stilkritik trägt daher nicht eine Vorstellung von Entwicklung in die Kunstgeschichtsforschung hinein, sondern holt sie beobachtend heraus und, insoferne sie das Nacherleben und Verstehen der Entwicklung bedeutet, wächst sie über die Rolle eines Interpolationsverfahrens weit hinaus.

Die Stilkritik bildet sich aus der Beschreibung heraus. Diese besteht zunächst in den Maß- und Materialangaben. Bei einem Bauwerk ist sie also durch eine maßstäbliche Darstellung von Grundrissen, Aufrissen und der nötigen Zahl von Schnitten vollständiger als durch Worte zu leisten, das Material läßt sich durch konventionelle Farbtöne in diese geometrischen Zeichnungen eintragen und der Erhaltungszustand durch Erläuterungen ergänzen. Aber mit dieser mathematisch-physischen Beurteilung ist der Gegenstand durchaus nicht erschöpft. Eine Beschreibung in Worten vermag zwar nie so ausführlich zu werden wie ein Werkplan, aber in gewissem Sinne gibt sie doch mehr. Schon die einfachen Begriffe Fußboden, Wand, Decke, Fassade, Dach bedeuten eine Erleichterung für die Auffassung und, je mehr sich von dem Objekt in Begriffe verdichten läßt, um so rascher läßt es sich übersehen. Der Werkplan, der mit seinen erläuternden Notizen alles enthält, wonach das Gebäude tatsächlich ausgeführt wird, ist selbst nur demjenigen auszudenken und zu zeichnen möglich, der eine anschauliche Vorstellung im Geiste zu schaffen vermag. Dies Bauen in der Vorstellung, dieser wichtigste grundlegende Prozeß setzt eine Zerlegung des Gesamtbildes in anschauliche Teile voraus und dies selbe Zerlegen in begrifflich faßbare Glieder leistet die Beschreibung für das fertige Objekt, sie erschafft dem Beschauer nochmals jenes Gedankenbild, läßt es nochmals in seinem Geiste neu entstehen. Ohne die erneute Tätigkeit bleibt das Schauen stumpf. Dies Nachbauen erzeugt nun eine stets differenziertere sprachliche Ausdrucksweise, die nicht schon mit der Bildung von Fachausdrücken, wie Säule, Gebälk, Risalit, Pendentifkuppel usw. erledigt ist, sondern diese Teildinge sollen nun auch in ihrem gegenseitigen Zueinander beschrieben werden. Und gelingt dies für mehrere Bauten einzeln, so scheidet sich ganz von selbst voneinander, was die Gebäude ähnlich und was sie auffallend verschieden erscheinen läßt. Die Vergleichung also, die auf die Einzelbeschreibungen folgt, ist eine abgekürzte Beschreibung für den bereits Eingeweihten, man beschreibt mit wenigen Worten das mehreren ähnlichen Gebäuden Gemeinsame — und daher bereits Bekannte — und streicht das Unterscheidende um so markanter heraus. Das Gemeinsame kristallisiert sich selbst zu allgemeinen Begriffen, aber ebenso

das Unterscheidende, sobald sich eine Gruppe von verwandten Bauten aus einer größeren Masse herauslöst. Dabei spielen die Übereinstimmungen nach Maß und Zahl gar keine, die materiellen eine geringe Rolle. Daß zwei Fassaden gleichlang sind oder daß zwei verschieden lange gleichviel Fenster haben[1], ist für diese Vergleichungen irrelevant, daß beide in Backstein oder in Marmor ausgeführt sind, ist schon wichtiger, weil das Material bestimmte Formen ausschließt, andere nahelegt, mit der Materialangabe also dem Eingeweihten bereits ein Stück Beschreibung gegeben ist. Aber wesentlich ist die Vergleichung der formalen Eigenschaften: ob das Fenster mit den Nachbarfenstern als streifenförmige horizontale Reihe wirkt, oder ob es mit dem Darüber und Darunter sich zu Vertikalstreifen verbindet, ob das Fenster einfach eingeschnitten ist in die Wand oder ob es besonders gerahmt ist, ob solches rahmendes Ablösen des Einzelgliedes wiederkehrt bei anderen Baugliedern und als das gemeinsame Charakteristikum des ganzen Baues gelten kann. Die vergleichende Analyse führt dazu, das, was einem bestimmten Meister eigentümlich ist, zu erkennen und in Worte zu fassen. Die Nachrichten, die bestimmte Kunstwerke ein und demselben Meister zuschreiben, ergänzt die Stilkritik durch eine Charakteristik der künstlerischen Eigenart des Meisters und schreibt nun auch ohne ausdrückliche Tradition Werke, die diese Eigenart haben, dem Meister zu. So läßt sich das lokal erforschte, chronologisch geordnete, monographisch untersuchte Material jetzt biographisch umordnen. Sowie sich aber für Zeiten großer künstlerischer Produktion und reicher Erhaltung viele Parallelbiographien ergeben, ist man gezwungen, die persönlichste Note jedes Künstlers zu präzisieren und alles das auszuschalten, was ihm durch die gemeinsame Tradition mit den Volksgenossen gemein ist. Diese Ausscheidung des Nichtindividuellen, ein Negatives im Sinne der Biographie, läßt sich selbst wieder als Positives fassen, als Charakteristik der Rasse, des Stammes, der Schule, und wenn die Nachrichten versagen, so ist eben diese Einordnung des Kunstwerks in eine Schule der allgemeinere Versuch einer historischen Bestimmung, der einer Einordnung in das Opus eines Meisters vorausgeht. Sowie man aber in Zeiten einer breit über viele Stämme und Staaten im Zusammenhang sich entwickelnden Kunst viele Parallelschulen vorfindet, ist man gezwungen, auch hier wieder jenes Gemeinsame auszuscheiden, das jenseits der Rassenart als Eigentümlichkeit der ganzen Generation oder mehrerer Generationen feststeht. Diese Ausscheidung dessen, was jenseits der Rasse liegt, ist als Positives gefaßt die Charakteristik der Zeitstrecke. Die Einordnung des Werkes in den Zeitstil ist der erste allgemeine Schritt, wenn

[1] Die Achsenzahl zum sicheren Kriterium für einen Autor zu machen (die Elfachsigkeit für Fischer von Erlach) ist natürlich unzulässig.

man es ohne jede Nachricht chronologisch zu fixieren unternimmt, die Einordnung in eine Schule ist der zweite, der in das Opus eines Meisters der dritte, der nur möglich ist, wenn sonst Werke oder wenigstens ein Werk desselben Meisters erhalten und durch schriftliche Tradition ihm zugeordnet ist. Die Stilkritik gewinnt ihre Argumente aus der Reihe historisch beglaubigter Daten, kontrolliert aber umgekehrt die schriftliche Tradition und korrigiert sie gelegentlich, weiß auf fehlerhafte Angaben, Verwechslungen aufmerksam zu machen, also die Tradition selbst ähnlich kritisch auf ihren Wahrheitsgehalt zu reduzieren, wie die Materialbeobachtung den Originalzustand des Kunstwerks rekonstruiert.

Den Zeitstil suchte man zuerst durch ein Paradigma sich anschaulich zu machen. Das war für den Schulunterricht bequem, aber durch seine Starrheit vermochte es unmöglich die Vielgestaltigkeit der Entwicklung zu fassen; es verleitete sogar dazu, alles, was in dies Schema nicht paßte, von ihm aus zu rezensieren. Statt der objektiven Erkenntnis der reich sprudelnden Entwicklung besaß man ein Musterbeispiel, und wenn man sehr weitherzig sein wollte, stellte man mehrere Musterbeispiele nebeneinander auf, deren keines der Wirklichkeit entsprach.

Je mehr aber diese Paradigmen als veraltet verschwinden, um so mehr nähert sich die Wissenschaft der Auffassung des Zeitstils als einer höchst flüssigen Folge von Experimenten, Annäherungsversuchen an ein anfangs unklar, zuletzt in völliger Klarheit vorschwebendes Ideal. Und wie man dies langsame Werden miterleben lernt, fängt man an, in diesem mühsamen Ringen die innere Logik zu erkennen. Überraschend bleibt zwar jede Wendung des Stilgefühls, jede neue Kombination, aber die einzelnen Schritte lassen sich doch nicht mehr in einer beliebigen Reihenfolge denken. Im 19. Jahrhundert besaß man die Kenntnis der alten Stile als etwas Festes, Fertiges, sie waren eine Schatzkammer, mit deren einzelnen Prachtstücken sich stets neue Effekte arrangieren ließen, ein Formendepot, aus dem für den gegebenen Fall eine Auswahl zu treffen war. Im 15. Jahrhundert dagegen war die Renaissance noch etwas Vages, Werdendes; man arbeitete weiter auf der jeweils erreichten Basis, sah den nächsten Schritt und nicht über ihn hinaus. So muß man einsehen, daß diese Schritte, die sich nicht umstellen lassen, ein organisches Ganze sind, so gut wie die Teile eines Kunstwerkes selbst, daß jeder Fortschritt folgerichtig ist und darum nachträglich verständlich. Aber nicht selbstverständlich! Denn jeder einzeln, setzt die nie ruhende Produktivität des menschlichen Geistes voraus. Deshalb kann man zwar nicht das Warum eines jeden solchen Schrittes erklären, aber man kann doch jeden als geniale Antwort auf eine vorausgegangene geniale Frage in seiner Abhängigkeit verstehen. Denn wenn der jeweilige Stand der Kunst einen

Ballen künstlerischer Probleme gelöst hinlegt, so daß die Folgenden sie fertig übernehmen können, so läßt er stets einen Teil ungelöst übrig. Das einzelne Kunstwerk ist immer eine Kombination von solchem ererbten Gut und neuer Erfüllung von dem, was bisher noch unerfüllt und unbefriedigend geblieben war. Nur wenn der Stil reif ist, so breitet er sich aus in der gleichwertigen Anwendung der restlos gelösten Probleme auf ein Nebeneinander beliebiger Aufgaben. Diese Folge von Problemstellungen zu erforschen ist nun die Schlußaufgabe der Kunstgeschichte. Wenn der naive Beobachter die Kunstwerke in ihrem oft ganz zufälligen Nebeneinander auf sich wirken läßt, ordnet der Historiker sie in ihre zeitliche Entstehungsfolge um und mißt von einem zum anderen die Distanz des stilistischen Fortschrittes. Die Kunstwerke bilden ihm eine ununterbrochene lückenlose Entwicklungsreihe, und wenn man auch nicht begreift, was den einzelnen Künstler dazu bewog, gerade an dies eine bestimmte Problem der Vorgänger anzuknüpfen, so erkennt man doch, daß er das tat, erkennt den inneren notwendigen Zusammenhang der künstlerischen Probleme selbst, erkennt Notwendigkeit neben aller Willkür. So gelangt man zu einer Vorstellung des Stiles als Ganzem in einem völlig anderen Sinn als dem eines Paradigmas, an dem man die Stilzugehörigkeit bestimmte, die Schulrichtigkeit pedantisch maß; der Stil erscheint vielmehr als eine gemeinsame Angelegenheit vieler Künstler, als ein einmütiges Streben nach einem fernen, anfangs unklaren, nur langsam und nur durch diese gemeinsame Arbeit sich klärenden Ziel; er erscheint als die nebelhafte Ahnung einer bestimmten Art Einheitlichkeit, nach der sich eine ganze Epoche sehnt, ohne sie je voll erreichen zu können; die einzelnen so unendlich verschieden gearteten Künstlerindividuen, die sich mit gutem Recht als Gegenpole betrachten durften, enthüllen sich zuletzt als einträchtige Diener dieser einen Sehnsucht, und ihre Werke, selbst die vollkommensten, sind nur noch Stufen eines konsequent und organisch sich auswirkenden Ideenkomplexes, der von Künstler zu Künstler weitertreibt, so daß nicht der oder jener Künstler, nicht das oder jenes Kunstwerk die Erfüllung des Stilideals darstellt, sondern nur die ganze Kette der Einzelerfüllungen zusammengenommen. Die Idee des Stiles fällt zusammen mit der anschaulichen Vorstellung seines organischen Verlaufes.

Die Erkenntnis eines solchen unaufhörlichen Weiterfließens würde uns aber gerade für den Fall, daß uns zu erhaltenen Denkmälern die Nachrichten fehlen, nur hinderlich sein, wenn es nicht gelänge, in diesem Verlauf feste Einschnitte zu bemerken. Solche Einschnitte gibt es aber. Die Entwicklungsrichtung bleibt sich nur streckenweise gleich, dann knickt sie plötzlich um nach der entgegengesetzten Richtung oder schlägt eine vollständig neue ein. Erst wenn es gelungen ist, diese Richtungs-

änderungen stilkritisch und die Knickpunkte zeitlich festzulegen, hat diese ergänzende Methode ihr Ziel erreicht, erst dann kann man mit Sicherheit ein Werk ohne alle historischen Anhaltspunkte aus seinen formalen Eigenschaften in eine fest abgegrenzte Zeit einstellen, um dann zur genaueren Einordnung über seine Schulzugehörigkeit zur Zuschreibung an einen bestimmten Meister vorzudringen, um zuletzt innerhalb dieser Biographie die engste Einschließung zu gewinnen. Aber jeder muß erkennen, daß diese Methode, die als Interpolationsverfahren sich ausbildet, die Kunstgeschichte erst zur Kunstgeschichte macht, weil von da an das gläubige Hinnehmen alter Berichte aufhört und ein Verständnis der Entwicklung des Künstlerischen anhebt.

Ich resumiere: die kunstgeschichtliche Forschung verläuft in verschiedenen Etappen, in jeder wird das ein für allemal sich gleichbleibende Gesamtmaterial (Denkmäler und Nachrichten) nach verschiedenen Gesichtspunkten geordnet und damit bekommt die Wissenschaft jeweils ein völlig anderes Gesicht. Ihr erstes Stadium ist die Topographie, ihr zweites die Edition und Interpretation der Quellen, ihr drittes die monographische Untersuchung des Objekts auf seinen Erhaltungszustand, die materiellen Spuren seiner Geschichte hin, ihr viertes die Stilkritik, die das Material nach stilistischen Eigenschaften gruppiert nach dem Zeitstil, nach dem Schulzusammenhang, nach der Biographie. Alle diese Methoden arbeiten sich dauernd in die Hände, auf keiner allein ruht das Heil der Forschung; man kann auch nicht eine für vornehmer halten als die andere, sie sind absolut gleich wichtig, fordern aber verschiedenartige Geistesgaben, und deshalb ist eine Spezialisierung innerhalb der Forscher selbstverständlich, wenn auch völlige Unbewandertheit auf einem der vier Gebiete für jeden Kunsthistoriker ein Unding ist. Je intensiver er alle Methoden beherrscht, um so leichter kann er Irrtümer, die sich aus der Alleinanwendung einer Methode ergeben, selbst korrigieren.

Aber all diese Stadien der Forschung sind Provisorien, sie beziehen sich auf die Herbeischaffung und saubere Präparation des Materials, sie sind Vorbereitungen für das letzte endgültige Stadium, die Kunstgeschichte im prägnanten Sinn: die erzählende Darstellung des Verlaufes.

Wer eine Darstellung der ganzen Geschichte der Kunst oder auch nur eines Abschnittes unternimmt, wird selbstverständlich auf allen genannten vier Gebieten große Erfahrungen besitzen müssen, er muß wissen, wie man zu den Resultaten kam, die er als fertiges Material benützt, aber diese Erfahrungen allein befähigen noch nicht zur Lösung der großen Aufgabe, denn die Darstellung ist keine Kompilation, keine Verquickung der genannten Vorstadien, sondern ein Fünftes, ein neues Problem, das seine neue Methode hat. Die Vollständigkeit des Materials,

diese für den Inventarisator und Biographen selbstverständliche Forderung fällt hier weg, vielmehr kann es sich allein um das entwicklungsgeschichtlich Entscheidende handeln.[1] Aber welche Werke sind die entscheidenden? Und wenn wir sie auch finden, in welcher Folge sind sie vorzuführen?

Das Interesse für die Individualität des Künstlers verführt dazu, die Werke in ihrem biographischen Zusammenhang zu belassen, die einzelnen Biographien nach Landschaften bzw. Schulen zusammenzuordnen und diese Schulen so lange zu verfolgen, bis ein Abschnitt der Entwicklung erreicht ist. Dies ist z. B. die Disposition von Burckhardts Cicerone in den Partien, in denen wir über Autorennamen verfügen. Aber die einzelnen Lebensläufe gingen nicht so isoliert nebeneinander her, wie diese Geschichtsschreibung glauben macht, sie sind auf innigste ineinander geflochten, da jeder Meister sich die Erfahrungen der Zeitgenossen zunutze macht. Und ist schon in jeder dieser landschaftlich zusammengenommenen Biographien ihre Verknotung mit der Gesamtentwicklung gelockert, das historische Geflecht in lose Parallelfäden aufgekämmt, so geht der Überblick noch mehr verloren, wenn die Darstellung von einer Gruppe zur nächsten übergeht, wenn sie z. B. in Burckhardts Cicerone am Ende der Florentiner Frührenaissance mit Antonio da Sangallo bis 1518 und weiter in die reifste Hochrenaissance angelangt, bei der nächstfolgenden Gruppe der römischen Bauten zum Palazzo Venezia um fast 70 Jahre zurückspringt zu einem noch gotisch begonnen Bau. Über solche Sprünge liest man hinweg, weil man annimmt, daß die Darstellung doch im ganzen chronologisch verläuft und kommt auf diese Art zu einem arg verschobenen Bild. Im Cicerone allerdings, der als Reisehandbuch gedacht war, ließ sich so ein Kompromiß von topograpischer und biographischer Anordnung bis zu einem gewissen Grad damit rechtfertigen, daß man ja nicht so sprunghaft reisen kann, als es die Chronologie verlangte. Die moderne Lösung des Reisebegleiters: Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, geht konsequent auf das topographische Register zurück. Ein Reisehandbuch kann eben im strengen Sinne keine historische Darstellung sein, deren natürliches Rückgrat nicht die Topographie, sondern die Chronologie ist.

Aber mit der Chronologie allein ist es auch noch nicht getan. Es wäre sinnlos, ihr zuliebe die ostasiatische und europäische Kunstentwicklung Jahr für Jahr nebeneinander zu behandeln, es ist schon sinn-

[1] Die Detailforschung mag ins kleinste gehen, sie ist nicht nur für die Sicherung der wichtigeren Fragen eine Stützung, sondern kommt der Denkmalpflege, der Lokalhistorie, dem Lokalpatriotismus zu gute und erhält das Interesse für die volkstümliche bodenständige Kunst.

los, zwischen das 16. und 17. Jahrhundert europäischer Entwicklung ein Kapitel über China und Japan einzuschieben. Die Darstellung des Verlaufes muß das stilistisch Zusammengehörige mit größtmöglicher Intensität zusammen lassen.

Das entwicklungsgeschichtlich Entscheidende in seinem stilistischen Zusammenhang chronologisch vorführen, scheint mir das selbstverständliche Programm einer Darstellung des Verlaufes.

Keine der bisherigen Darstellungen kann daher genügen. Das Schema: kulturhistorische Einleitung, Stilparadigma, Topographie, oder topographisch geordnete Biographiengruppen ist, so hoch wir auch die Männer verehren mögen, die sich seiner bedienten (Schnaase!), ein mißglückter Versuch gewesen und, das seither ins Unübersehbare angeschwollene Material nach Jahrhunderten gliedern, in diesen nach Ländern, in den Ländern nach Meisternamen, ist nur ein Rückschritt (Wörmann). Aber auch ohne die vielen vielbändigen Kunstgeschichten, die es jetzt gibt, Revue passieren zu lassen, und ihre Disposition zu kritisieren, kann man aus dem obigen Postulat ableiten, daß jeder Versuch einer solchen Darstellung verfrüht ist, ehe man die stilistischen Zusammenhänge und die entwicklungsgeschichtlich entscheidenden Werke erkannt hat. An exakt präpariertem Material haben wir für manche Epochen und Länder schon mehr als genug für eine solche Darstellung, aber aus der Fülle der Erscheinungen die Kette der Probleme herauszufinden, nicht die Verzweigungen ins Breite, sondern die saftige Mittelader, von der alles andere seine Nahrung zieht, ihren Ansatz und ihren Fortgang zu erkennen, das ist nicht eine Arbeit, die sich so nebenher erledigen läßt, sondern ein Problem für sich, das Schlußproblem, das aus dem vierten vorbereitenden Stadium erwächst. Denn wenn die Stilkritik so hoch ins Allgemeine gesteigert ist, daß sie nur noch die große Zickzacklinie der Entwicklung und deren entscheidende Knickpunkte sucht, so liefert sie ja jenes Richtungsgerippe, an dem sich die kunsthistorische Bedeutung jedes Einzelwerks abschätzen läßt. Jetzt wird das deutlich, was ich oben meinte: die Stilkritik ins Allgemeinste getrieben, ist mehr als ein Mittel Undatiertes zu datieren oder Nachrichten zu kontrollieren, sie gibt geradezu die Achse, um die herum die darstellende Geschichtsschreibung das Material aufzuspulen hat.

2. Es handelt sich also um Eigenschaften, die eine Zeit hindurch allen Kunstwerken gemeinsam sind und deren Entwicklung innerhalb dieser Zeit in einer Verstärkung und Klärung besteht, ist der Schlußzustand erreicht, so ändern sich diese Eigenschaften, um einem neuen Schlußzustand entgegenzureifen. Wir haben es also mit den Merkmalen solcher Schlußzustände der gesamten Kunstproduktion zu tun und es zeigt sich, daß die aufeinanderfolgenden Kulminationen nicht immer ohne jede Beziehung

zueinander sind, die folgenden können zwar mitunter von den vorangehenden vollständig unabhängig sein, wie etwa die Renaissance als fertiges Resultat mit der Gotik in keinem Kontakt mehr steht, aber in anderen Fällen besteht so ein Kontakt; anstatt eines Stilbruchs findet eine Fortsetzung auf der vorhandenen Basis statt, wie z. B. der Barock eine Fortsetzung der Renaissance ist, er scheint nur mit dem gleichen Formenschatz andere künstlerische Wirkungen anzustreben. Renaissance und Barock hängen offenbar zusammen und, wenn sie untereinander verschieden sind, so ist dies eine andere Art Verschiedenheit als die zwischen Renaissance und Gotik. Das eine Mal ist es ein Gegensatz in der Behandlung gleicher Gebilde, das andere Mal ist es gar kein Gegensatz, sondern eine fundamentale Andersheit der Gebilde selbst. Diese andeutenden Versuche dem Problem nahezukommen zeigen also, zunächst ganz unscharf, daß die Frage sich teilt in eine Bestimmung der gegensätzlichen Ausbildung auf gemeinsamer Basis, d. h. die Charakterisierung der Phasen ein und derselben Epoche, und zweitens in die Bestimmung der Merkmale, die ganze Epochen zur Einheit zusammenfassen und gegen andere absetzen.

Wenn damit vorläufig zu erkennen ist, daß polare Gegensätze einzelner Phasen und totale Verschiedenheiten ganzer Phasenfolgen zu suchen sind, so ist damit das Prädikat der Antwort angedeutet. Das zugehörige Subjekt ist selbstverständlich die Kunst als Gesamterscheinung; aber selbst eine Einschränkung auf eine einzelne Kunst genügt nicht, um solche Aussagen zu präzisieren. Ich beschränke mich hier ausschließlich auf die Architektur, aber man kann nicht ohne weiteres die Richtung der Architekturentwicklung finden, man muß innerhalb der Bauten zunächst das Vergleichbare zusammensuchen, um an diesen, der Kategorie nach gleichen Dingen das zu finden, was sich eine Zeitlang trotz aller individuellen Unterschiede gleichbleibt. Ich brauche eine systematische Klassifikation, wie sie für dieses Gebiet unter Berufung auf Winckelmanns Vorgehen erstmals Jakob Burckhardt in seiner Geschichte der Renaissance in Italien 1867 versucht hat. Burckhardts Klassifikation ist aber nicht allgemein genug für die Erreichung so allgemeiner Sätze, wie die hier gesuchten, der Stoff ist bei ihm nach Stichworten gruppiert, die statt etwa alphabetisch, wie in Viollet le Ducs Dictionnaire, geordnet zu sein, nach der Haupteinteilung kulturgeschichtliche Einleitung und vorausgehender Stil (Kap. I—V), genetische Formenlehre (Kap. VI u. VII), Gebäudekunde (Kap. IX—XV) aufgereiht sind (dazwischen noch das einzeln stehende Kapitel über das Baumodell). Und auch die Architekturhistoriker, die an diese Systematik sich anlehnten, kamen über diesen Versuch nicht wesentlich hinaus; bei ihnen, die nicht die Empfindungswärme, die anschauliche Diktion, die Sicherheit und Persönlichkeit im

künstlerischen Urteil besaßen, wie Burckhardt, wird das Unzureichende erst deutlich. Schmarsow schließlich, der in der Analyse viel weiter kam, hat mit ihr nicht viel anzufangen gewußt und sich durch die Einbeziehung seiner Dimensionenlehre den weiteren Weg versperrt. Geht man aber von diesen Anregungen konsequent weiter, so gelangt man zu den allgemeinsten Elementen, jenen obersten Begriffen, die das innerhalb jedes Bauwerks am meisten Verschiedene bezeichnen.

Wenn ich Kirchenfassaden miteinander vergleiche, so muß ich mir bewußt werden, daß dieser Begriff dem höheren Begriff Fassade untersteht, daß also, sobald ich von den Sonderbedingungen der Kirchenfassade abstrahiere, das Gemeinsame aller Palast-, Kirchen-, Villen- usw. Fassaden sich abheben wird, daß gewisse Unterschiede, welche Straßen und Hoffassade trennen, verschwinden werden. Und die Fassade — die Außenansicht — ist nur ein Sonderfall dessen, was man Ansicht oder Aufriß nennt, d. h. es muß Eigentümlichkeiten des Stiles geben, die am äußeren wie inneren Aufriß zu beobachten sind. Und diese allgemeinen Merkmale müssen auch an den Decken und — soweit sie überhaupt an der Differenzierung teilnehmen — an den Fußböden trotz aller Besonderheiten identisch vorhanden sein. Die Wände von außen und innen gesehen, die Decke und das Dach, sie lassen sich alle unter dem Begriff der tektonischen Schale zusammenfassen; die Körperlichkeit ist das, was sie ähnlich macht und sie völlig unterscheidet von Farbe und Licht, dem Nur-Sichtbaren, das eine zweite Kategorie bildet, wie von dem durch die Körper umgrenzten Raum, der eine dritte Kategorie bildet.

Das Primäre bei der Wahrnehmung eines Bauwerks ist der Gesichtseindruck, das Bild, das sich aus Licht und Farbendifferenzen ergibt. Dieses Bild deuten wir erfahrungsgemäß in die Körpervorstellungen um[1], und diese bestimmen uns die Form des Hohlraumes, ob wir ihn von außen her erraten oder ob wir mitten inne stehen. Aber die drei Elemente: optische Erscheinung, Körper, Raum, erschöpfen nicht den Bau. Jene Unterscheidungen der Gebäudekunde in Kirche, Palast, Villa, Rathaus usw. beruht auf bestimmten typischen Formen des Raumes, die sich für bestimmte Zwecke kristallisieren. Es sind Formen, die nicht konventionell für besondere Zweckgattungen beibehalten werden, sondern die sich aus dem Zweck notwendig ergeben. Der geformte Raum ist als Schauplatz bestimmter menschlicher Handlungen gedacht. Diese Handlung ist der Kern, zu dem die Apperzeption vordringt. Nachdem

[1] Es ist dabei gleichgültig, daß diese Körpervorstellungen haptische sind, denn der reife Mensch kontrolliert seinen optischen Eindruck nicht durch Abtasten; wer optische Phänomene noch nicht mit haptischen sicher kombinieren kann, ist überhaupt nicht imstande, Architektur aufzufassen.

man das optische Bild in eine Vorstellung eines von Körpern umschlossenen Raumes umgedeutet hat, liest man den Zweck des Ganzen aus der Form des Raumes ab, gelangt so zu dem geistigen Gehalt, dem Inhalt, dem Sinn des Ganzen. Der schaffende Architekt dagegen geht den umgekehrten Weg, das Bauprogramm ist sein Ausgangspunkt, und wie er sich den Ablauf all der Handlungen, für die sein Werk der Rahmen sein soll, mit größter Lebendigkeit vorstellt, entsteht ein Gerippe von Zirkulationswegen, um die sich die Räume schließen, deren Grenzen erst flüchtige Striche andeuten. Wenn dann die Raumform für die Handlung gefunden ist, beginnt die plastische Ausmodellierung der umgrenzenden Körper und die Kolorierung, Beleuchtung erscheint als das letzte. Aber diese Reihenfolge kann während der Arbeit des Entwurfs sich wieder mannigfaltig ändern, die Beleuchtung, das perspektivische Bild wirken zurück und können auf die endgültige Raumformung entscheidend wirken. So ist an der Reihenfolge nicht viel gelegen. Das wesentliche ist, daß diese vier Elemente: Raum, Körper, Licht, Zweck die gesuchten obersten Begriffe sind, die das im Bauwerk am meisten Verschiedene trennen und tatsächlich so verschieden sind, daß Kreuzungen in den Aussagen über sie ausgeschlossen sind.

Die vier Elemente sind die Subjekte zu den angedeuteten Prädikaten. Ich sagte nun, die Prädikate geben die Gegensätze zwischen den einzelnen Phasen an. Ich suche, was die Raumbildungen in aufeinanderfolgenden Phasen einer Epoche polar entgegengesetzt wirken läßt, und was sie innerhalb einer Epoche trotzdem gemeinsam haben gegenüber den Raumbildungen anderer Epochen. Ich suche dasselbe für die anderen drei Elemente.

Diese Untersuchung ist eine historische, keine ästhetische. Sie bezieht sich auf den objektiven Verlauf, nicht auf den subjektiven Wert der einzelnen Entwicklungsstufen. Die spezifischen ästhetischen Eigenschaften bleiben dabei unberührt. Die vier Elemente sind notwendige Bestandteile jedes vollen architektonischen Erlebnisses, aber sie sind nicht hinreichend, — jede Scheune hat diese vier Elemente — es kommen ästhetische Eigenschaften hinzu, jedoch nicht als fünftes Element, sondern als Eigenschaften an den Elementen selbst und als Eigenschaften ihrer wechselseitigen Abhängigkeit. Man kann nun zunächst sagen, der Stilkritiker hat mit dem ästhetischen Problem deshalb nichts zu tun, weil er die Auslese der künstlerisch wertvollen Objekte bereits fertig vorfindet, das war ja der erste Schritt der kunstwissenschaftlichen Tätigkeit, war Sache des Topographen. Aber das könnte für einen Kniff gehalten werden, und tatsächlich ist mit der Auslese der wertvollen Objekte nicht alles Ästhetische erledigt, es bleiben die Wertabstufungen zu

konstatieren, nur vermögen diese Fragen nicht die nach den Entwicklungstendenzen zu beeinflussen, vielmehr hängen sie von diesen ab. Denn jeder Stil, dem Zeit gelassen ist, sich zu entfalten, erreicht Vollkommenheitsgrade, und von diesen Kulminationspunkten aus wird der Historiker das ästhetische Urteil einstellen, nur dies Verfahren wird er als gerecht einschätzen. Wenn jeder Stilabschnitt seine Klassik hat, so läßt sich die Reihe der Vorstufen im Sinne jener Generation danach bewerten, denn sie strebte ja angestrengt nach dieser Klassik, die uns Nachgeborenen zu überschauen leichter ist. Klassik und Klassik läßt sich aber ästhetisch gar nicht verschieden bewerten, es ist eine entwicklungsgeschichtliche Reihe absoluter Werte. Unser persönliches Hinneigen zu der oder jener Klassik oder gar Vorstufe ist freilich nicht zu leugnen, aber es ist von ephemerer nebensächlicher Bedeutung. Wen kann es denn interessieren, ob ich Raffael am höchsten schätze oder Borromini oder Neumann, Schinkel, Semper, hat doch jeder sein eigenes ästhetisches Verhältnis zu solchen Komplexen. Und wer einmal nach den Geschmacksurteilen unserer Tage suchen wird, der kann nicht hoffen, in diesem Buch dazu einen Beitrag zu finden.

Das ästhetische Problem ist aber für den Historiker nicht allein durch den Begriff der Klassik orientiert, jede Kunstrichtung kommt bestimmten Techniken entgegen, reißt andere ihrem innersten Wesen nach ablehnende mit sich fort und erzeugt damit jenes Auf und Ab in jeder Kunstsparte. Dieselbe Tendenz, welche die Malerei zur Vollendung aller ihrer Fähigkeiten treibt, zwingt die Plastik ihrem Wesen zuwider zu werden. Andererseits findet nicht jede Klassik die gleiche Zahl begabter Künstler, nicht die gleiche Höhe ihrer Begabung. Die Erkenntnis des künstlerischen Programms jeder Phase ist deshalb unabhängig von der Qualität seiner Verwirklichung.

Diese echten ästhetischen Fragen gehen neben den historischen her, und von der Darstellung des Verlaufes wird man mit Recht verlangen, daß nicht nur die entwicklungsgeschichtlich entscheidenden, sondern auch die ästhetisch in dem genannten doppelten Sinn vollkommenen Werke herausgehoben werden, ja vielleicht ist es die letzte Frage, wie sich die historisch wichtigen zu den ästhetisch vollkommenen verhalten, ob sie etwa identisch sind. Ich scheide diese Frage hier bewußt aus.

Das Thema dieses Buches kann ich jetzt präzis dahin definieren, daß ich erstens für jedes der vier Elemente die Pole suche, zwischen denen es Stilphase um Stilphase schwingt; daß ich zweitens suche, was ein Phasenbündel gegen das vorhergehende und nachfolgende als Einheit erscheinen läßt, was also das durchgehende Charakteristikum einer ganzen Epoche ist.

Dies suche ich aber hier nur für die neuere Baukunst und habe daher noch zu sagen, was ich unter dieser verstehe.

3. Mehr als alle anderen Forscher scheint sich H. v. Geymüller durch die Vieldeutigkeit und Ungewißheit des Wortes Renaissance beunruhigt gefühlt zu haben, er hat mehrmals versucht, zu einer Definition zu gelangen und er sah sich mit zunehmendem Alter zu immer weiterer Ausdehnung des Begriffes getrieben. In seiner Geschichte der Renaissance in Frankreich[1] hat er diese Frage sehr breit mit der ihm eigentümlichen Gewissenhaftigkeit erörtert. Er kam dabei zu dem Resultat, daß die Bauweise, die man die Renaissance nennt, mit den Tagen ihrer Verpflanzung nach Frankreich in diesem Lande überhaupt nicht wieder aufgehört hat bis in die Tage, da er sein Buch schrieb — wir können in seinem Sinne sagen: bis heute. Wohl hat diese Bauweise starke Veränderungen durchgemacht, aber ein unveränderlicher Kern blieb. Durch die Zusammenstellung mehrerer Stellen aus dem Cicerone beweist er, daß J. Burckhardt „alle Erscheinungen der Architektur in Italien von 1420—1730 als die verschiedenen Phasen eines einzigen Stiles betrachtet“. Er sieht darin eine Bestätigung seiner „eigenen innersten Überzeugung“. Indem er die Zugehörigkeit des Rokoko zu den früheren Phasen verteidigt, setzt er es sehr überzeugend in Parallele zum Stile Flamboyant: „Will man die Architektur, welche von Heinrich IV. bis 1750 dauert, als einen Stil hinstellen, der verschieden ist von demjenigen, der von 1500—1600 in Frankreich geherrscht hat, so darf man in gleicher Weise die Architektur der zweiten und dritten Phase der gotischen Bauweise 1250—1500 nicht als zum gotischen Baustil gehörend betrachten, sobald man diejenige von 1150—1250 mit diesem Namen bezeichnet hat.“ „Dennoch bildet das Rokoko keinen endgültigen Abschluß der Renaissancearchitektur, wie das im Gegensatz mit dem Flamboyant für den gotischen Baustil der Fall war. Auf das Rokoko folgt kein eigentlicher Stilbruch, sondern der Stil Louis XVI. beginnt dieselbe Entwickelung von neuem, indem er auf den Stil Julius II. zurückgreift...“ „Auf den Stil Empire folgen ... keine Baustile, sondern Schulen; die klassische, die neogotische, die des allgemeinen Eklekticismus und des Realismus. Dieser Reichtum verschiedener Strömungen bezeichnet vielleicht eine Periode der Gärung, ... aus der sich möglicherweise die vierte Entwickelungsperiode der Renaissance entfalten dürfte.“ Ohne nun irgend darauf einzugehen, wie die Neogotik in dieser Gesamtrenaissance Platz hat, kommt er zu dem Schluß, daß die Architektur der Renaissance auch heute noch in Frankreich die einzige wirklich lebendige

[1] Stuttgart 1898, Handb. d. Arch. II, 6, 1, erstes Kapitel.

ist (S. 25). Die Meisterwerke von Labrouste, Garnier usw. haben sämtlich „ihren Platz auf dem lebendigen Stammbaum der Renaissance in Frankreich". So kommt er zu einer Definition: „Die Renaissance ist die Anwendung der Architekturformen des klassischen Altertums und ihrer Prinzipien in einem neuen Geiste und ihre Anwendung auf die Lösung der Aufgaben der späteren jeweilig modernen, auf das Zeitalter des Gotischen folgenden Zeiten; ein geistiges wie ein künstlerisches Bündnis der antiken Kultur mit demjenigen eines späteren auf das Gotische folgenden Zeitalters." Kürzer gesagt: Die Renaissance ist chronologisch als Nachfolgerin der Gotik bestimmt, formal aber als Anwendung des antiken Stilparadigmas in einem neuen Geiste auf die modernen Bauaufgaben. Der Nachdruck der Definition liegt auf den Worten „in einem neuen Geiste", ohne daß man erfährt, was das ist. Geymüller drehte die Sache aber noch anders, er erkannte in der Renaissance „die Versöhnung des Geistes und der Prinzipien der antiken griechisch-römischen Architektur und derjenigen der gallogermanischen Völker, wie sie im gotischen Stile ihren höchsten und lebendigsten Ausdruck gefunden haben." Sie ist die Versöhnung, mehr noch „der lebendige Bund zwischen den zwei Architekturstilen, welche die höchste denkbare Verkörperung der größten architektonischen Gegensätze sind: des horizontalen und des vertikalen Prinzips, der subjektiven und der objektiven Empfindungsweise, des vom Einzelnen zum Ganzen Strebenden und des vom allgemeinen Ganzen zum Einzelnen Durchbildenden, des von innen nach außen und des von außen nach innen Wirkenden."

Zwei Jahre später erklärte Geymüller: «L'auteur désire appeler l'attention sur le danger qu'il y a à qualifier de «Renaissance» des styles, qui ne renferment pas les éléments indispensables à la Renaissance; un élément antique et un élément de l'art gothique»; und danach scheidet er bestimmte Stilrichtungen aus, um zuletzt die positive Begrenzung zu geben: «La Renaissance commence en grand en Toscane avec le Dome de Florence d'Arnolfo di Cambio, une conception «d'esprit et de proportions antiques» dans une robe sémigothique comme Saint Eustache à Paris au XVIe siècle est un édifice gothique dans une robe de Renaissance milanaise et de François Ier.»[1]

1908 aber sprach Geymüller sein letztes Wort über die Anfänge der Renaissance, er verfolgte sie zurück über Niccolò Pisano bis auf Friedrich II. von Hohenstaufen.[2]

[1] De l'abus du mot de Renaissance comme denomination de périodes de l'art ou de styles, Compte rendu, 29e Session, page 313, 1900.

[2] Friedrich II. von Hohenstaufen und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien, München 1908.

So hat das geduldige Wort durch Geymüller den größten Begriffsumfang erlebt, die Renaissance, ein Bund der Antike und Gotik, beginnt mit Friedrich II. und dauert heute noch fort, und ihre vierte Periode steht vor der Tür, so daß der bald siebenhundertjährige Stil noch für unabsehbare Zeiten herrschen wird. Geymüller gesteht auch, was ihn trieb, mit dem Anfang der Renaissance so weit zurückzugehen, er stand vor der Frage, „woran es wohl liegen konnte, daß die Anfänge des Wiedererwachens der Skulptur und Malerei an die Namen Niccolò Pisano, Cimabue und Giotto geknüpft werden, währenddem das Wiederaufblühen der Architektur in Italien erst mit Brunellesco — über hundert Jahre später — stattgefunden haben sollte?" Statt umgekehrt zu fragen, ob nicht Cimabue, Giotto usw. echte Gotiker sind und nur die Einteilung der Italiener, die stets mit Giotto eine neue Ära ansetzen lassen[1], uns die Erkenntnis erschwert, nahm er alles nicht voll Gotische zusammen, um daraus „eine Renaissance in gotisierendem Gewande" für das Italien von 1250—1420 zu konstruieren, so daß Brunelleschi nicht meteorartig als Erfinder eines neuen Stiles dasteht, sondern als spätes Glied einer Künstlerahnenreihe, deren Stifter Friedrich II. von Hohenstaufen ist.

Geymüller nahm jede Anknüpfung an antike Formen als Renaissance. Die alten Stilparadigmen beherrschten ihn noch völlig. Aber was wollen an einer echt gotischen Festung ein paar antikisierende Pilaster besagen. Architekten, die in Apulien weit ab von dem Zentrum der gotischen Bauentwickelung aufwuchsen und entwarfen, mischten in ihre zeitgemäß gotische Kunst bei einer Portalumrahmung antike Einzelformen, sie benutzten Formen, die sie umgaben, vielleicht ohne sich ganz klar zu sein, daß sie zu dem gotischen Gebäude nicht paßten, vielleicht im Gegenteil in der bewußten Absicht die Gotik zu durchbrechen, um Friedrich II. Interesse für das Altertum zu schmeicheln, aber auch dann kann das nicht zur Renaissance gerechnet werden. Es sind verschwindend kleine Partien an sonst ganz gotischen Gebäuden, und solche Versuche bleiben sporadisch, wie die in der romanischen Zeit (Kathedrale von Empoli, S. Miniato bei Florenz usw.) Erst Brunelleschi brach bewußt mit der Gotik, durchdrang den Bau als Ganzes mit einem an der Antike orientierten Kunstwollen, erst Brunelleschi fand Verständnis bei seinen Zeitgenossen, Nachfolge bei den Künstlern und erst diese Nachfolge macht den Zeitstil, ermöglicht die Entwicklungsstetigkeit und Entwicklungsfolgerichtigkeit. Nicht Wetterleuchten können den Anfang einer Epoche bedeuten, sondern nur der zündende Blitz, auf den die dauernde Flamme folgt. Und die dauernde Flamme war jetzt möglich, weil ringsum der entzündbare Stoff vorbereitet lag, weil dieselben kulturellen

[1] Vgl. dazu Adolf Philippi, Der Begriff der Renaissance, Leipzig 1912.

Voraussetzungen, die Brunelleschi zur Neubelebung der Antike führten, Allgemeingut der Gebildeten geworden waren. Ist die Architektur der geformte Schauplatz der Kulthandlungen, der Staats- und Amtsgeschäfte, der Leiden und Freuden der Gesellschaft, so kann der Architekturstil erst dann entstehen, wenn die gesamte Kultur bereits ihre geistige Form gewonnen hat. Die Lebensanschauungen, die religiösen, politischen, wissenschaftlichen Anschauungen, die in ihrer Gesamtheit die Kultur der Renaissance ausmachen, mußten geschaffen sein, ehe die bildende Kunst ihnen Ausdruck geben sollte; der Renaissancemensch mußte fertig sein, ehe der Renaissancekünstler entstehen konnte. Und mag nun, wie ich glaube, die Renaissance — im Sinne von Brunelleschis Bauten aufgefaßt — auch in Malerei und Plastik erst mit den Zeitgenossen Brunelleschis begonnen haben, mag, wie Thode glaubt, sie in diesen Künsten älter sein, immer wird das Studium der Renaissancearchitektur uns zurückweisen auf die vorausgehende Epoche und zwingen zum Studium der Nachbargebiete: Ornament, Plastik, Malerei und noch weiter zur Staatengeschichte, Literatur-, Religionsgeschichte uns treiben und wenn man dann nach der E n t s t e h u n g dieser komplizierten Gesamterscheinung fragt, wird man auf religiösem Gebiet vielleicht — wie es Thode versuchte — bis Franz von Assisi, auf politischem bis Cola di Rienzi oder Friedrich II., auf literarischem und philologischem bis Petrarca oder noch weiter zurückgehen müssen und so erkennen, daß die Renaissance k u l t u r durchaus nicht auf einmal da war, daß die spezifisch mittelalterliche Kultur an Lebensgebieten langsam nacheinander verlor, die Renaissancekultur entsprechend langsam an Lebensgebieten gewann, bis zuletzt der neue Geist auch in die bildenden Künste eindrang, d. h. die veränderten Menschen auch entsprechend veränderte Bilder und Gebäude verlangten. Aber die Spezialwissenschaft, die nach dem Beginn der Renaissance in der A r c h i t e k t u r fragt, kann all diese Fragen des Werdens des Renaissancemenschen den Schwesterdisziplinen zur Beantwortung überlassen, sie braucht nicht, ja darf nicht, weil die Renaissancekultur schon etwa mit der Gedankenwelt Friedrichs II., Franz' von Assisi, Petrarcas begann, auch mit der Renaissancearchitektur so weit ausholen, sondern muß mit dem Moment beginnen, da mitten in die gotische Tradition hinein Brunelleschi die Schöpfungen stellte, die dem neuentwickelten Geiste entsprachen.

Die Gotik blieb in Italien noch bis zum Ende des 15. Jahrhunderts am Leben, aber sie kam immer mehr ins Hintertreffen und verkümmerte; ich kann Geymüllers Behauptung, daß jeder Renaissancebau ein mittelalterliches und ein antikes Element enthalte, nicht unterschreiben, doch selbst wenn er recht behielte, so ließe sich mit dieser Verknüpfung die

Renaissance nicht erklären. Das Wesentliche liegt sicher nicht in irgendwelchen gotischen Traditionen. Michelangelos St. Peter ist keine Synthese aus antiken Ordnungen und gotischer Wölbetechnik oder, wenn das nicht so oberflächlich gemeint sein mag, keine Synthese von Horizontalismus und Vertikalismus, von objektiver und subjektiver Empfindungsweise — er ist keine Wiedergeburt der Antike und keine des Mittelalters, sondern eine durchaus neue Schöpfung der Menschheit. Wenn Leonardo und Bramante für den Mailänder Dom noch gotische Entwürfe machten, wenn sich bei Brunelleschi und Michelozzo und Cronaca noch gotische Rudimente nachweisen lassen, so zeigt doch die gesamte Entwicklung und sagen es laut die Quellen, daß die Gotik als überwunden galt und verhaßt war. Das ist der Unterschied von dem, was man Protorenaissance nennt. In diesen sporadischen Fällen ließ man innerhalb der Gotik die Antike zu, in der Renaissance hatte die Gotik gar keinen Platz mehr. Und so sind die neuesten Versuche, die Grenze zwischen Gotik und Renaissance zu verwischen oder weit zurückzuverlegen, abzuweisen.

Anders steht es mit Geymüllers Zusammenfassung aller Stile, die auf Brunelleschi folgten. Eine Kluft, wie die zwischen Brunelleschi und der Gotik, findet sich nicht mehr bis zu der Umwälzung, die wir selbst seit kaum zwei Jahrzehnten erleben. Und was Geymüller für Italien als Burckhardts Überzeugung einführt, für Frankreich verficht, das führt analog für England Blomfield durch[1], es ist aber genau so für Deutschland und die Niederlande, für Spanien und Schweden, ja für alle Länder richtig, in denen das Christentum, gleichviel in welcher Abart, herrscht.

Wir kennen die Entstehung der Renaissance in Florenz sehr genau bis in kleine Details hinein, wir kennen auch den Gang ihrer Ausbreitung über Toskana hinaus, wissen, daß der toskanische Stil in den neueroberten Nachbargebieten durch den Sondercharakter der ethnologischen Elemente und die verschiedenen lokalen Bedingungen und Traditionen, auf die er stieß, sich färbte, aber trotzdem neben diesen Nuancierungen sich konsequent weiterentwickelte. Ausbreitung des Stils und Entwicklung sind eben zweierlei. In Rom bekam der ursprünglich Florentiner Stil nicht nur eine römische Note, sondern es erfüllte sich dort, was in Florenz, abgesehen vom Ausdruck des toskanischen Volksgeistes, im Streben des Stiles lag. Und als die Renaissance über die Alpen kam und über die Meere an die spanische, holländische, englische, deutsche Küste, da kam nicht nur eine lokale venezianische oder mailändische Abart der Renaissance auf neues Erdreich, um dort veredelt

[1] R. Blomfield, A History of Renaissance Architecture in England 1500—1800, London 1897, Preface p. V.

oder verwildert auf neue Unterlagen gepfropft neuartige Blüten zu treiben, sondern auch in den Provinzen entwickelte sich der Stil in seiner inneren Logik fort, mit jener Entwicklungskonsequenz, die sich über alle Sonderart darüberlegt. Die neu eroberten Länder, die dauernd mit dem Ursprungsland in geistigem Kontakt bleiben, werden schließlich dem alten Zentrum ebenbürtig, ja die Entscheidungen der Stilentwicklung fallen zuletzt nicht mehr in Rom, sondern in Paris, Antwerpen, an den vielen Fürstenhöfen Deutschlands. So schwindet für die Beobachtung der Entwicklung das Interesse für die wechselnden Landesfarben, während die Feststellung der Ausbreitung vor allem auf dies Passieren der bunten Schlagbäume achtet. Die Entwicklung des Stiles ist ein geistiger Prozeß, dem die Landeseigentümlichkeit nur die Schale ist, dem die einzelnen Individuen mit ihrer höheren oder schwächeren künstlerischen Begabung, mit ihren Rassengewohnheiten, ihren biographischen Zufälligkeiten nur die glanzvolleren oder glanzloseren Träger sind. Es ist ihr unentrinnbares Schicksal, mit ihrem individuellen Charakter und ihrer Art von Begabung in ein bestimmtes ihnen in die Wiege gelegtes Netz zur Lösung bereitgestellter Architekturprobleme geboren zu sein. Es macht das Individuum groß, wenn seine Fähigkeiten zu den Problemen der Zeit heranreichen, aber das größte Genie bleibt der Knecht dieses geistigen Geschehens, das rastlos über die Einzelnen weitergeht und den frühen Tod des Genies als Gleichgültigkeit empfindet.

So halte ich es für notwendig, bei dem Problem dieses Buches über die Sonderart der Landschaften und Rassen wegzugehen und jene gesamte stetige Entwickelung von Brunelleschi bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur in Italien für sich, in Frankreich für sich, sondern im ganzen Gebiet des Christentums als Einheit zu behandeln und nie nach der Sprache der Männer zu fragen, die diesen Weltstil vor sich herwälzten. Es mag für andere Untersuchungen oder gar für die endgültige Darstellung des Verlaufes eine der wichtigsten Fragen sein, hier scheidet sie aus.

Aber diesen langwährenden Stil von fast vier Jahrhunderten Renaissance zu nennen, geht nicht an. Der Terminus ist für die erste Phase bereits festgelegt. Wenn der Barock in die Renaissance eingeschlossen würde, könnte man ihn nicht als Gegensatz zu ihr bezeichnen, es entstünden aus der Terminologie neue Schwierigkeiten und Mißverständnisse, da doch schon genug Anlaß dazu in den Begriffen liegt. Deshalb wähle ich als Terminus für jenen Gesamtzusammenhang der Baugeschichte von 1420 bis etwa 1900 den unverfänglichen Ausdruck, den Burckhardt auf den Haupttitel seiner Fortsetzung von Kuglers Geschichte der Baukunst gesetzt hat: neuere Baukunst. Die ihrer Definition nach unbestimmten Termini für die einzelnen Phasen: Renaissance, Barock,

Rokoko, Klassizismus sind leichter zu entbehren, als man glaubt, und ich werde ihnen so lange als möglich aus dem Wege gehen, d. h. bis sich aus der Feststellung der Polaritäten der vier Elemente die Scheidung der Phasen ergeben haben wird.

Hiermit ist mein Thema von allen Seiten umsteckt, der Leser weiß, was er zu erwarten und was er nicht zu erwarten hat. — Die Einschränkung auf die neuere Baukunst ergibt von selbst, daß diese Arbeit eine provisorische ist, daß mir bevorsteht, in analoger Methode die älteren Epochen zu untersuchen, um dann durch den Vergleich der ganzen Epochen und ihrer Entwicklung zu einem Einblick in den Organismus des Verlaufes zu gelangen. Ich zweifle nicht, daß die folgenden Untersuchungen durch diese werden erleichtert sein, daß aber andererseits diese Untersuchung durch die folgenden eine Korrektur erfahren wird.

I
DIE ENTWICKLUNGSPHASEN DER RAUMFORM

a) DER SAKRALBAU

A. In den Manuskripten des Leonardo da Vinci finden sich Architekturskizzen, die größtenteils Entwürfe zu kirchlichen Zentralbauten darstellen. Sie sind zwar nicht alle im Zusammenhang gezeichnet, da sie in mehrere Kodizes verstreut sind, auch im einzelnen Kodex nicht alle auf einer Seite stehen, aber es ist doch mit Sicherheit zu erkennen, daß hier nicht momentane Einfälle notiert sind, sondern die einzelnen Glieder einer logisch zusammenhängenden Kette. Leonardo hat sich die Frage, welche Formen man einem Zentralbau geben könne, ganz allgemein gestellt und sie systematisch zu beantworten versucht; er überlegte, daß, wenn man von den einfachsten regelmäßigen Raumformen: Quadrat, Achteck, Zwölfeck, Kreis ausgeht, man durch Anfügen von Nebenräumen in den Haupt- und Nebenachsen dieser Figuren durch mechanisches Kombinieren, ohne große Phantasieanstrengung auf alle überhaupt denkbaren Zentralbauten kommen müsse. Als Nebenräume benutzte er außer dem Rechteck-, Quadrat-, Achteck- und Kreisraum noch die Halbkreisnische. Geht man also z. B. davon aus, an einen quadratischen Hauptraum in den vier Achsen vier quadratische Arme anzugliedern (griechisches Kreuz), so lassen sich aus diesem Schema eine ganze Reihe anderer Zentralbauten entwickeln, indem man entweder das Quadrat des Hauptraumes durch das Achteck, den Kreis, das Zwölfeck, oder die Quadrate der Nebenräume durch Rechteck, Achteck, Kreis, Zwölfeck, Halbkreisnische ersetzt. Die Phantasie ist also darauf beschränkt, solche Grundschemata zu bilden, und diese selbst sind größten-

teils auch durch geometrische Überlegungen zu finden, so daß die Erfindung der Raumformen eine Angelegenheit wissenschaftlichen Kombinierens wird.

1. Die Anregung zu dieser Kombinatorik scheint von S. Maria degli Angeli in Florenz ausgegangen zu sein, die 1434 begonnen und unfertig liegen geblieben, das Interesse Leonardos auf sich zog; er hat den Grundriß mit geringer Variation sich aufgezeichnet.[1] Dieser erste reine Zentralbau der neueren Baukunst (Abb. 1)[2] ist ein Oktogon mit rechteckigen Nebenräumen an sämtlichen acht Seiten, die Nebenräume haben selbst wieder je zwei Halbkreisnischen, so daß sich die zu je zwei Nachbarkapellen gehörigen mit ihren Rückseiten berühren, an den Berührungspunkten sind Türen angeordnet, ein Umkreisen ist also von Nische Kapelle Nische zur nächsten Gruppe Nische Kapelle Nische usf. möglich. Leonardo ergänzte diese Anlage, indem er für jeden Nebenraum auch eine dritte Nische in der radialen Richtung dazuzeichnete.[3]

Ich suche nun nach den ausgeführten Varianten dieses Schemas. S. Sebastiano in Mantua, 1459 (Abb. 2), hat einen quadratischen Hauptraum, vier rechteckige Nebenräume, deren Breite kleiner ist als die Quadratseite, so daß sie sich mit aller Entschiedenheit als selbständige Räume loslösen. Drei von ihnen haben Apsiden, die abermals schmäler sind, wodurch wieder einspringende Winkel entstehen, an der vierten Seite ist eine langer queroblonger Raum als Vestibül vorgelegt.

Ohne die Nebenräume zweiter Zone, d. h. ohne die äußeren Apsiden, und mit ganz flachen Kreuzarmen, auf kleine Dimensionen reduziert, wurde dieselbe Variante in Florenz benutzt: für die Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato al monte — ebenfalls 1459. Ähnlich Capella Fina in S. Gimignano (am Dom) 1468; und in größeren Dimensionen, die Kreuzarme von der gleichen Breite wie das Hauptquadrat (griechisches Kreuz) in S. M. delle Carceri in Prato 1485 (Abb. 3). Zur gleichen Familie gehört im 16. Jahrhundert S. Maria della consolazione in Todi (Abb. 4), 1508 der Chor des Doms von Como, endgültiger Entwurf 1519; Madonna di S. Biagio in Montepulciano 1518, und die Steccata in Parma 1521 (Abb. 5).[4]

Das Sechzehneck ist nur an dem gemalten Tempietto auf Raffaels

[1] Richter, The Litterary Works of Leonardo da Vinci, London 1883.

[2] Der Grundriß Abb. 1 ist ganz schematisch gezeichnet, ebenso die Abbildungen 2—11, 18—27, 38—40, 42, 44—46. Sie nehmen keine Rücksicht auf den Maßstab und sind so vereinfacht, daß nur das, was in dieser Untersuchung wichtig ist, deutlich wird.

[3] Die Wölbung kam nicht zustande bzw. in den Nebenräumen nicht nach dem ursprünglichen Entwurf.

[4] Denn die Eckräume der Steccata sind für den Eindruck des Innenraumes ohne Einfluß, sie sind nur durch Türen mit ihm verbunden.

Sposalizio benutzt 1504. Das Sechseck kommt ausnahmsweise vor: die kleine Capella Emiliana bei S. Michele di Murano in Venedig 1507, das Fünfeck ebenda in dem räumlich ganz untergeordneten Durchgang zu dieser Kapelle.

2. Die erste Komplikation an diesem ersten einfachsten Schema besteht darin, daß die Nebenräume nicht mehr untereinander gleichartig sind, sondern nach Form und Größe wechseln, es entsteht ein Rhythmus.

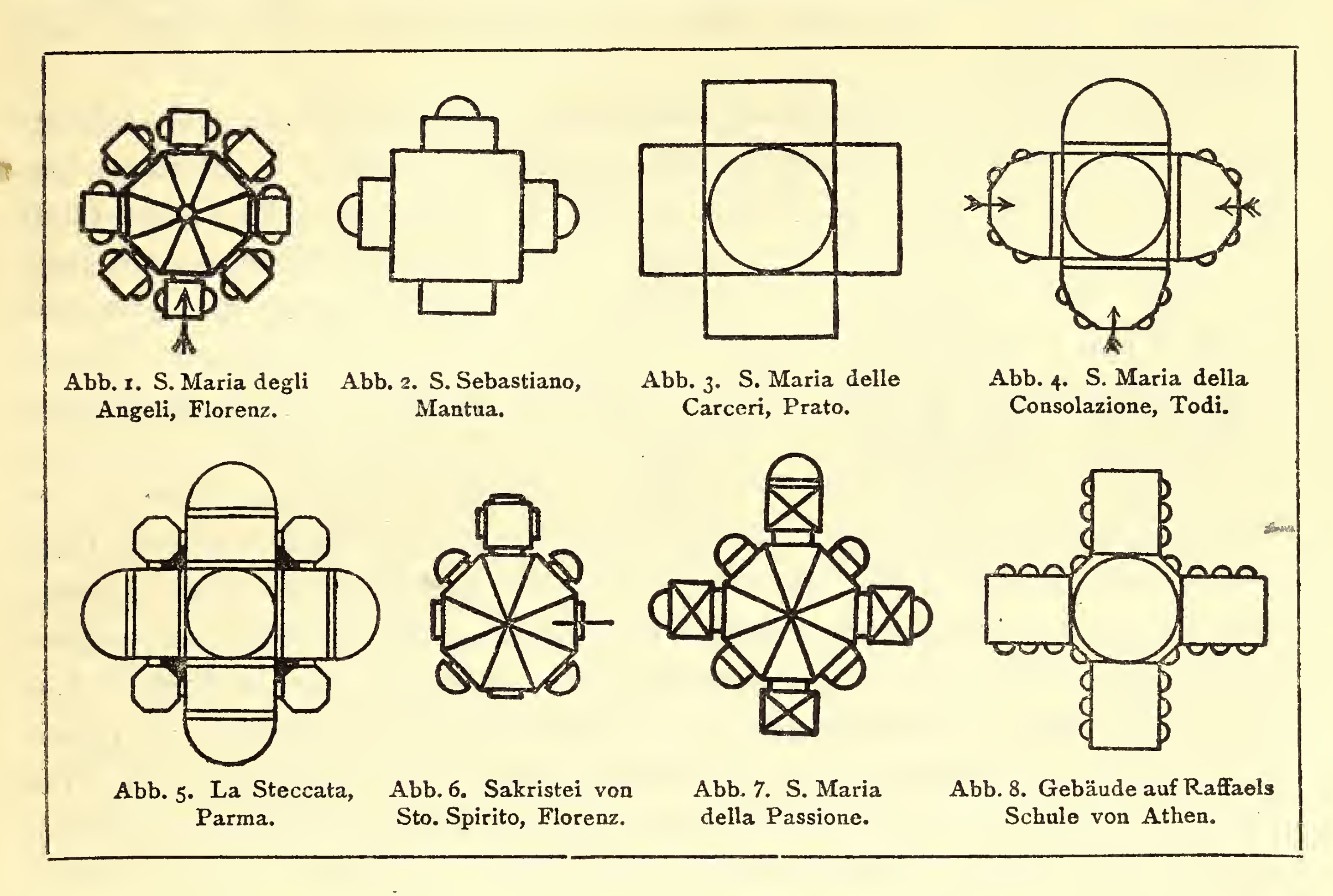


Abb. 1. S. Maria degli Angeli, Florenz. Abb. 2. S. Sebastiano, Mantua. Abb. 3. S. Maria delle Carceri, Prato. Abb. 4. S. Maria della Consolazione, Todi.

Abb. 5. La Steccata, Parma. Abb. 6. Sakristei von Sto. Spirito, Florenz. Abb. 7. S. Maria della Passione. Abb. 8. Gebäude auf Raffaels Schule von Athen.

Am einfachsten in der Sakristei von Sto. Spirito in Florenz 1489 (Abb. 6), ein Oktogon mit Apsiden in den Diagonalen, ganz seichten Rechteckvertiefungen in den Hauptachsen. 1490 der Chor von S. M. della Passione in Mailand (Abb. 7), ein Oktogon mit quadratischen Armen in den Hauptachsen, Halbkreisnischen in den Diagonalen. 1500, Tempietto bei S. Pietro in Montorio in Rom, ein Kreis mit Halbkreisnischen in den Hauptachsen, schmalen Diagonalachsen, die zwar nicht räumlich, wohl aber als Intervall den zyklischen Rhythmus b a b a b ... erzeugen.

Derselbe Rhythmus entsteht auch, wenn statt des regulären Oktogons das Quadrat mit abgestumpften Ecken den Hauptraum bildet, so in dem Gebäude auf Raffaels Schule von Athen — die Kreuzarme lange Rechtecke, in den Diagonalen kleine Nischen (Abb. 8); einfacher ohne die Kreuzarme in der Kapelle Chigi in Rom (S. M. del Popolo) 1512; er entsteht aber auch, wenn das reguläre Oktogon durch dreieckige Eckräume zum Quadrat ergänzt wird, wie in S. Maria in Busto Arsizio.

Das regelmäßige Zwölfeck mit abwechselnd Halbkreis- und Rechteckkapellen kommt bei Leonardo vor (Richter-Geymüller, II Tafel 90), der auch reichere Kombinationen dieser Raumfamilie erfand, so fügte er an das Oktogon Diagonalnischen und quadratische Arme, wie in S. M. della Passione, erweiterte aber diese Arme noch um Apsiden an ihren drei freien Seiten. (In den Diagonalen noch je ein kleiner überkuppelter Kreisraum als Vestibül, vergl. Richter-Geymüller, II Tafel 93.) Eine Variante davon: Oktogone statt der quadratischen Kreuzarme (auf Tafel 92 ebenda).

Das Vorbild der Florentiner Sakristei von Sto. Spirito ist wahrscheinlich die schon 1478 begonnene Sakristei bei S. Satiro in Mailand gewesen, die im Erdgeschoß auch ein Oktogon mit Diagonalnischen und ganz flachen rechteckigen Vertiefungen in den Hauptachsen ist. Ich rechne sie zur selben Familie, obwohl sie sich durch den oberen Umgang unterscheidet. Dieser Umgang in der Mauerdicke, vielleicht durch rein technische Erwägungen eingegeben, ist so schmal und sichtlich so wenig auf Benutzbarkeit berechnet — man braucht nur die Art des Einschneidens des Treppenlochs in den Umgang, die tiefe Fußbodenlage im Verhältnis zur Brüstung anzusehen — daß hier von einer Empore kaum die Rede sein kann. Diese obere dünne Raumlamelle, die mehr als Relief wie als Raum wirkt, kehrt dann in mehreren anderen ein und zweizonigen Zentralbauten wieder, mit koordinierten Nebenräumen in der Incoronata in Lodi 1488 (Abb. 9), mit rhythmischen in der Canepanova in Pavia 1492 (Abb. 10), in S. Magno bei Legnano 1504.

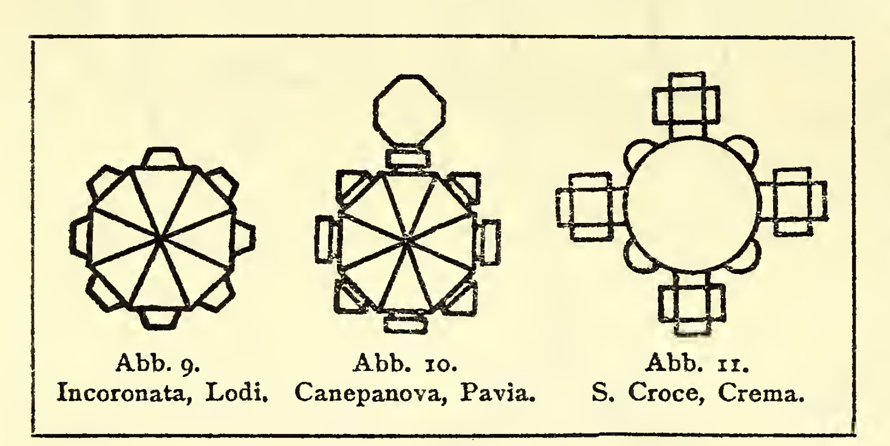


Abb. 9. Incoronata, Lodi. Abb. 10. Canepanova, Pavia. Abb. 11. S. Croce, Crema.

Der Rhythmus zwischen den Nebenräumen scheint nichts anderes als eine konsequente Übertragung jenes Rhythmus, der zwischen dem Hauptraum und jedem Nebenraum besteht, der Hauptraum angesehen als ein sich stets neu Wiederholendes. Die Subordination der Nebenräume unter den Hauptraum scheint auch eine Verwandlung der gegenseitigen Koordination der Nebenräume in einer Subordination zu fordern. Die rhythmische Gruppierung ist so charakteristisch für jeden reinen Zentralbau, daß selbst der einfachste kreisförmige überkuppelte Raum, ohne alle Nebenräume oder rhythmische Nischenverteilung den Eindruck des um eine Mittelachse Gruppierten hervorruft. Ich gebrauche deshalb auch den Terminus „Raumgruppe“, um dies Gefühl dauernd wach zu

halten, entsprechend kann man sagen, die koordinierten Nebenräume sind gereiht, die rhythmisch subordinierten dagegen sind gruppiert.

3. Die Raumgruppen sind bei aller Komplikation, die sie durch den rhythmischen Wechsel in ein und zwei Zonen erreichen können, immer noch relativ einfach, wenn sie ein einziges Zentrum haben. Ordnet man aber kleinere Raumgruppen in den Haupt- oder Diagonalachsen einer großen mittleren Raumgruppe an, so entsteht eine Gruppe von Gruppen, ein Zentralbau zweiter Ordnung.

S. Maria della Croce in Crema 1490 (Abb. 11), ein überkuppelter Raum, hat an den Enden zweier senkrecht zueinander stehender Durchmesser vier überkuppelte Quadrate, die ihre voll ausgebildeten je vier kleinen Kreuzarme haben.[1] Andere ausgeführte Denkmäler dieser Art sind mir nicht bekannt; bei Leonardo finden sich jedoch ähnliche Entwürfe: der Kreisraum mit vier kleinen überkuppelten Kreisnebenzentren in den Hauptachsen (a. a. O. Tafel 86), schon kombiniert mit einem rhythmischen Wechsel in Nebenräumen des Hauptzentrums, und zweitens ein Oktogon, um das koordiniert acht quadratische Nebenzentralbauten mit je einer Nische an jeder Quadratseite angeordnet sind. Diese Skizze (a. a. O. Tafel 85) sowie ihre Varianten[2] bringen zum Bewußtsein, daß diese Raumgruppen zweiter Ordnung auf der Koordination der Nebenzentren beruhen.

4. Einen rhythmischen Wechsel in den Nebenzentren selbst versuchte Leonardo mit dem Oktogon als Mittelraum, indem er in den Hauptachsen quadratische Räume mit einer Zone annahm, in den Diagonalen Nischen, von denen man in die achteckigen Nebenzentren gelangt, Tafel 84, Fig. 3, bei Richter-Geymüller. Da nun die Räume der Hauptachsen völlig den Charakter von Kreuzarmen haben, d. h. als erste Zone des Hauptzentrums fungieren, so haben wir nicht acht koordinierte Nebenzentren rings um das Mitteloktogon zu zählen, sondern nur vier Nebenzentren, nämlich die in den Diagonalen, die sich zwischen die Kreuzarme schieben.[3] Dies ist noch ausgesprochener die Absicht der Skizze, die Seite 47, Fig. 2 bei Geymüller im Grundriß und Tafel 89 als Außenperspek-

[1] Die inneren Kreuzarme der Nebenzentralräume befinden sich an der Stelle von Nebenräumen erster Zone, sind aber als Nebenräume der Nebenzentren und nicht als solche des Hauptzentrums aufzufassen.

[2] Vgl. bei Richter-Geymüller II das Oktogon mit acht Nebenoktogonen, diese mit und ohne Diagonalnische Tafel 88, das Oktogon mit acht kreisrunden Nebenräumen Seite 47 und Tafel 89, die Nebenräume mit Nischen auf Tafel 90 und 84.

[3] Es ist möglich, daß diese Skizze Tafel 84, Fig. 3 analog zur Steccata zu denken ist, d. h. daß die Zentralräume in den Diagonalen abgeschlossene Sakristeien sein sollen, die für den Eindruck des Innenraumes nicht mitspielen. Klarer gibt diese Variante ein Entwurf des jüngeren A. da Sangallo für S. Marco in Florenz, abgebildet im Toscanawerk S. 1 von Sangallos Biographie.

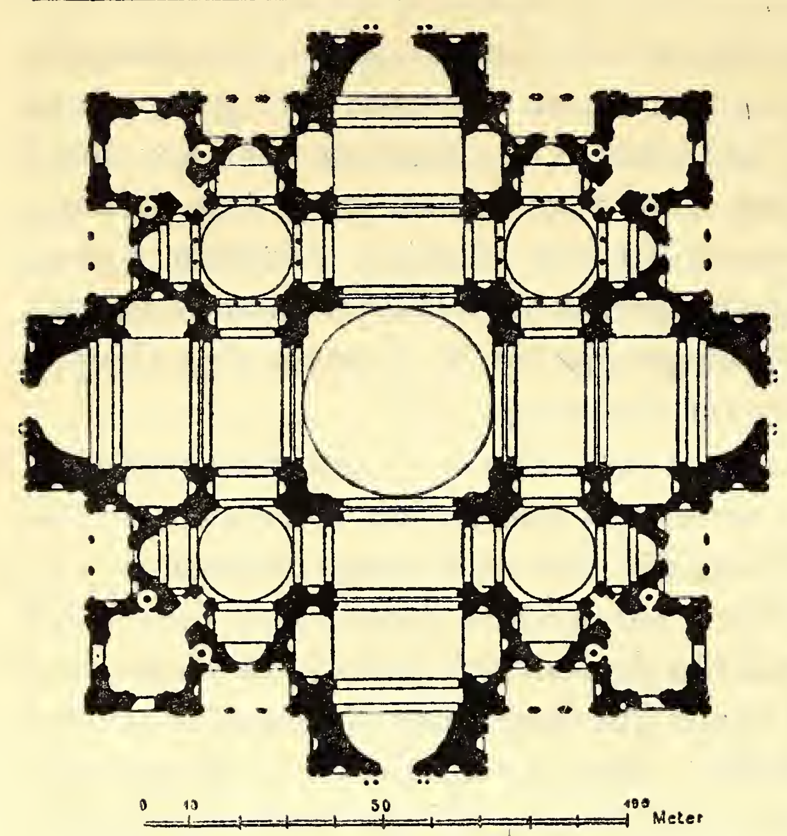


Abb. 12. St. Peter, Rom. Bramantes erster Grundriß.

tive wiedergegeben ist.[1] Entsprechend entsteht ein System zweiter Ordnung, wenn man vom quadratischen Hauptraum mit rechteckigen oder quadratischen Kreuzarmen ausgeht und zwischen je zwei Arme auf den Diagonalen Nebenzentren einsetzt; vgl. die reiche Kombination Leonardos auf Tafel 87, Fig. 2 a. a. O. Die vier Nebenzentralbauten sind untereinander gleichartig also in diesem Sinne koordiniert, da sich aber zwischen sie stets die ganz anders geformten Kreuzarme des Hauptzentrums schieben, so entsteht der Eindruck, daß die Nebenzentren mit den Kreuzarmen einen Rhythmus bilden, d. h. mit den Nebenräumen des Hauptzentrum. Wenn schon in einem ganz simpeln Gebilde der Nebenraum zum Hauptraum in einem rhythmischen Verhältnis steht, so gilt dies hier in einem mehrfachen Sinn, da das Nebenzentrum nicht nur mit den Kreuzarmen einzeln genommen, sondern mit dem Hauptzentralbau als Ganzem einen Rhythmus bildet. Die vier kleinen Raumgruppen in den Winkeln sind dem großen Raumkreuz in der Mitte subordiniert, und wenn dann noch die Nebenzentren selbst mit rhythmisch wechselnden Nebenräumen versehen sind, so entsteht eine rhythmische Gruppe rhythmischer Gruppen.

Sollen die Nebenzentren eine halbwegs monumental wirkende Größe haben, so wächst entsprechend der Radius des Hauptzentrums. Raumgruppen zweiter Ordnung sind also nur zu verwirklichen bei sehr großen Gesamtdimensionen; die stärkste Anregung ihre Varianten zu finden bot die Projektierung von St. Peter in Rom seit etwa 1504 (Grundsteinlegung 1506).

Der erste Entwurf Bramantes nimmt als mittlere Raumgruppe das einfache griechische Kreuz an (Abb. 12). Die Kreuzarme sind zweijochig und mit großen Apsiden geschlossen. Nur das zweite Joch hat jederseits eine queroblonge Kapelle mit einer Zone von Nischen, das erste öffnet sich gegen das Nebenzentrum, dessen Arme analog den oben

[1] Ebenso Tafel 90, Fig. 3 und 4, die kurzen Kreuzarme mit Pultdächern, die vier Eckkapellen erst als Oktogone, dann in der Perspektive als Kreise angenommen und als Ecktürme ausgebildet.

genannten Kapellen geformt sind. Die Apsiden in ihren Hauptachsen waren aber nur an den nach außen gerichteten Armen möglich, und da sie in diesem Entwurf die Nebenarme übertönen, so scheint das Nebenzentrum nicht allseitig zu gleicher Entfaltung zu kommen. Die Apsiden selbst sind nicht geschlossen; ebenso wie die großen Apsiden des Hauptsystems enthalten sie die Eingänge. Die dreiachsigen Säulenvorhallen, die vor ihnen liegen, sind so bemessen, daß ihre Front dem Ende des Hauptkreuzarmes entspricht, dessen Apsis über diese Linie vorspringt; dieselbe Linie bestimmt auch die Dimensionierung der Sakristeien (Oktogone mit einer Nischenzone), die genau wie bei Leonardo als Erdgeschoß großer Ecktürme gedacht waren. Es sollte also ein großes Quadrat durch die Sakristeitürme bestimmt werden, über das in den Seitenmitten nur die Apsiden vorsprangen, die außen nicht rund erschienen, sondern rechteckig umschrieben.

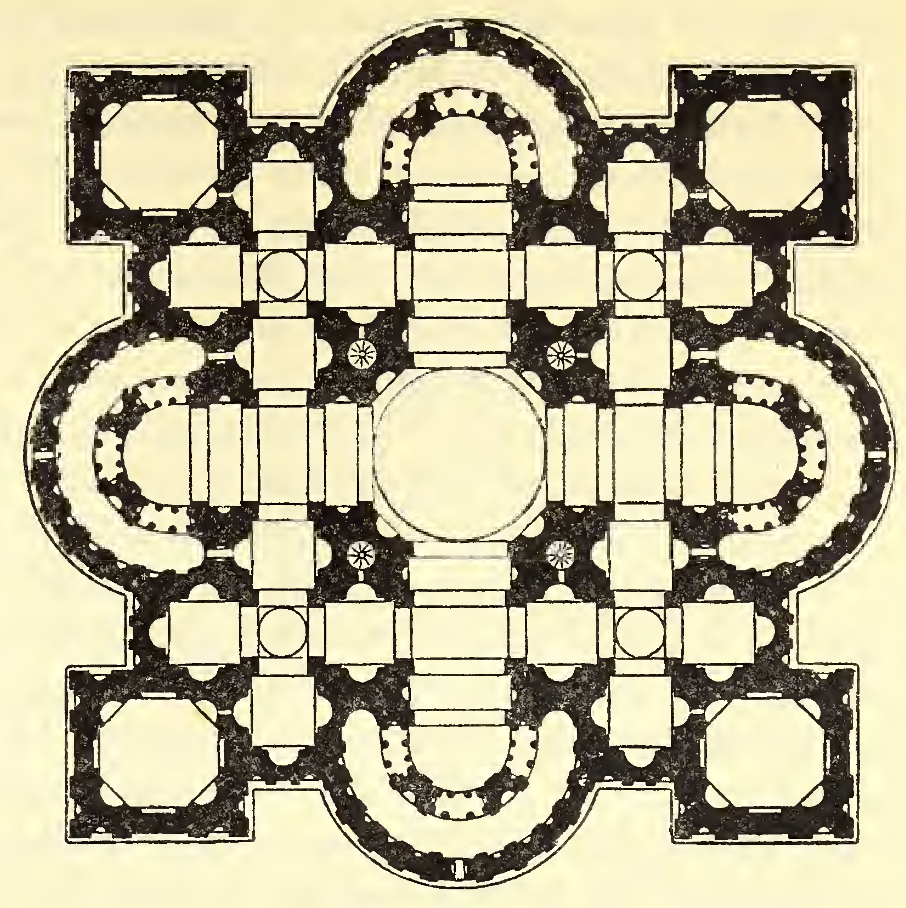


Abb. 13. St. Peter, Rom. Bramantes zweiter Grundriß.

Entscheidend für die Achsenbeziehungen war bei diesem Entwurf die Stärke der Hauptkuppelpfeiler, sie sind so dünn wie die Kreuzarme der Nebenzentren, und darauf beruht es, daß die Mittelachse des ersten Jochs der Hauptkreuzarme durch die Mittelpunkte der Nebengruppen läuft und weiter durch deren Kreuzarmapsiden und Säulenvorhallen, die dann zwischen Turm und Hauptapsis die Mitte bilden. Und von diesem Zusammenhang aus versteht man, warum die Hauptkreuzarme ein zweites Joch erhielten. — Im Verlauf der weiteren Bearbeitung kam Bramante zu wesentlichen Korrekturen (Abb. 13); er verstärkte die Kuppelpfeiler derart, daß die Kreuzarme des Hauptsystems nur mehr einjochig zu werden brauchten; den Kuppelpfeilern entsprechen die vier Hauptbogen der Kuppel, die jetzt nicht als Doppelgurte, sondern als Tonne mit Randgurten erscheint; und da die Kreuzarmlänge der Nebengruppen durch die Pfeilerbreite der Hauptkuppel gegeben ist, die Achse dieses Kreuzarmes wieder die Jochachse des großen Hauptkreuzarmes be-

stimmt, so brauchte nur eine der Tonne der Kuppelpfeiler entsprechende Tonne jenseits wiederholt zu werden, um den Kreuzarm abzuschließen. Die Verbesserung gegenüber dem ersten Entwurf liegt vor allem darin, daß der Kreuzarm nicht mehr zweijochig wurde, denn die Zweizahl widerspricht dem dreigliedrigen Rhythmus, der das Lebenselement jeder echten Raumgruppe ist. Der Kreuzarm war tatsächlich einjochig, sein eines Joch war von zwei fast ebenso langen Gurttonnen eingeschlossen, deren jede der Kuppelpfeilerbreite entsprach und von schmalen Gurten abgegrenzt war.[1] Die Folge aber war, daß die Mittelräume der Nebengruppen bedeutend kleiner, ihre Kreuzarme bedeutend größer wurden als vorher, sie wurden quadratisch und übertönten jetzt die Apsiden, die als zweite Zone in jeder freien Quadratseite sich anschließen. Die Eingänge in die Nebengruppen sind aufgegeben, mit ihnen die Säulenvorhallen; die Dimensionierung der Sakristeien war damit von den inneren Achsenbeziehungen unabhängig gemacht. Der Zugang zu ihnen erfolgt aus je einer der Nischen der Nebengruppen. Ein wesentlicher Gewinn war dabei, daß man jetzt jede dieser Nischen, je zehn in jeder Nebengruppe, für die Aufstellung von Altären zur Verfügung hatte, im ganzen also vierzig, während im ersten Entwurf die Nebengruppen durch ihre Eingänge ein Kreuzungspunkt von Zirkulationsrichtungen geworden wären, der sie zu bloßen Vestibülen degradiert hätte. Dazu kommt, daß der Zugang zu den Sakristeien im ersten Entwurf in der Diagonale lag und daher die eine Ecke der sekundären Mittelräume eine Bevorzugung erfuhr, die das Gleichgewicht aufhob. Da der Zugang zu den Nebenzentren von außen her unmöglich gemacht war, blieben nur Eingänge übrig, die direkt in das Hauptsystem führen. Um nun den Übergang von außen in den riesigen Mittelraum zu vermitteln, legte Bramante um die großen Apsiden je einen Umgang. Es sind halbkreisförmig gebogene Seitenschiffe, die an ihren beiden Endpunkten durch Apsiden geschlossen sind, eine Kommunikation von diesen „Umgängen" zu den Kreuzarmen der Nebenzentren ist teils überhaupt nicht möglich, teils durch unbetonte Türen. Jeder dieser vier Umgänge bleibt vollständig für sich isoliert und ein „Umgang" im eigentlichen Sinn entsteht nicht.[2] Geymüller hat ohne weiteres über ihnen Emporen rekonstruiert und Burckhardt hat diese Annahme unterschrieben: „ohne Zweifel mit Erd- und Obergeschoß".[3]

[1] Man kann sagen, zusammen bilden sie einen dreigliedrigen Rhythmus: Pfeiler Öffnung Pfeiler, aber im allgemeinen rechne ich sonst nur mit dem Rhythmus der Räume, abgesehen von den Pfeilern dazwischen.

[2] Der echte Umgang aus diesem Entwurf abgeleitet in Ammanatis Kirche für seine Città ideale Abb. 39 auf Seite 15 im Band XI des Toscanawerks.

[3] J. Burckhardt, Gesch. d. Ren. 1891³, S. 126, Geymüllers Rekonstruktion siehe in Die ursprünglichen Entwürfe zu St. Peter, Wien, Paris 1875, Tafel 13 und 14.

Aber die erhaltene Innenperspektive Bramantes (Abb. 14), die genau diesem zweiten Grundrißentwurf entspricht, zeigt keine Emporen, und daß sie hier vergessen oder bewußt weggelassen wären, um etwa die Klarheit der Zeichnung nicht zu beeinträchtigen, ist bei der entscheidenden Raumwirkung einer Empore höchst unwahrscheinlich. Gegen diese Annahme spricht auch das große wohlerhaltene Modell Sangallos

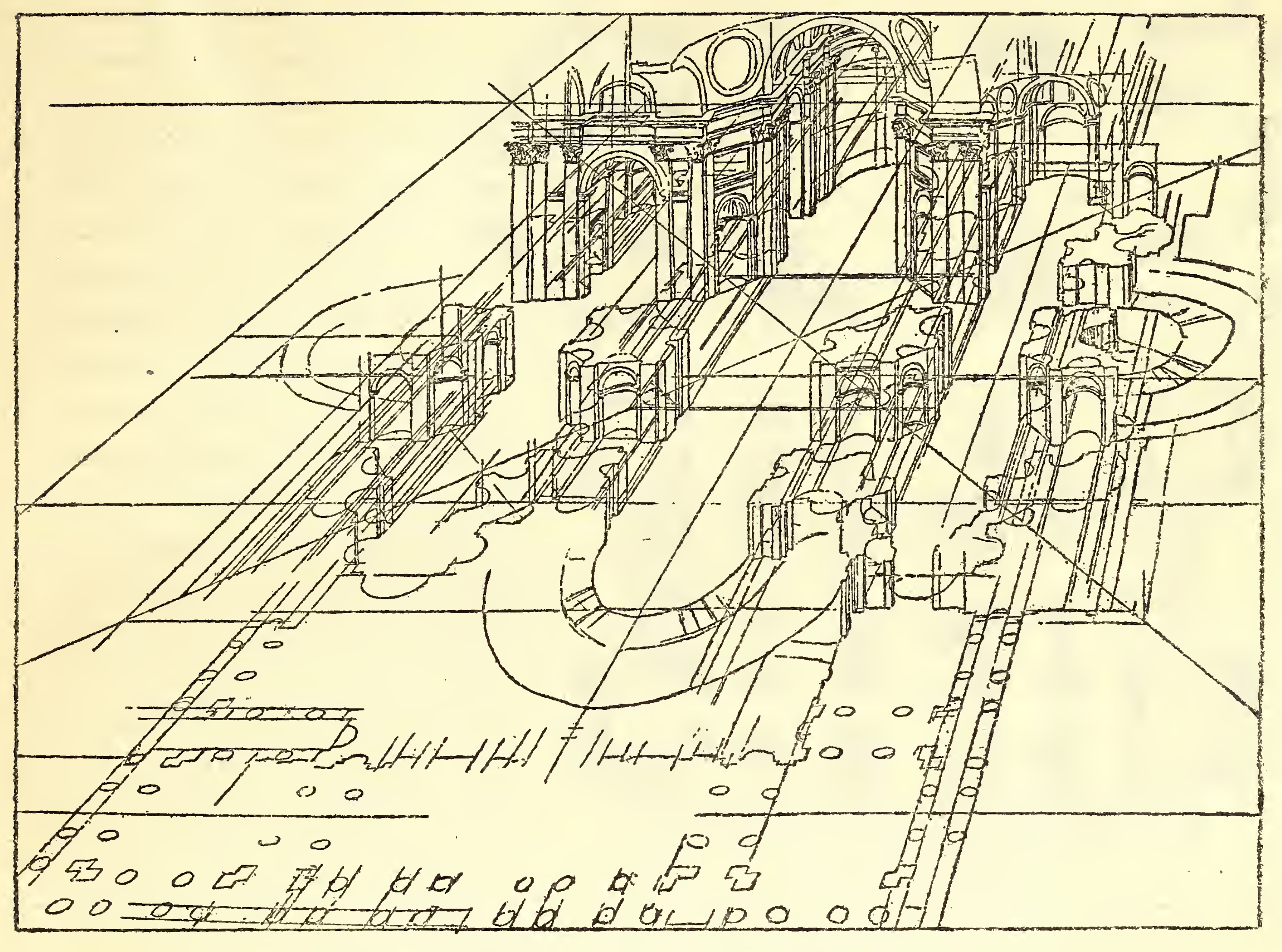


Abb. 14. St. Peter, Rom. Bramantes perspektivischer Schnitt.

von 1539 (Abb. 16), das im wesentlichen den Grundriß Bramantes beibehielt. Die Änderungen im Grundriß Sangallos (Abb. 15) beziehen sich auf die Räume, die nicht zum Innenraum selbst gehören, Reduktion der Sakristeien und Angliederung der Hauptvorhalle der Ostfassade. Ein treibendes Motiv bei dem Entwurf der Umgänge war außer dem Wunsch einen Vermittlungsraum zu haben, die Forderung der Kardinäle, der Neubau müsse bis zur Stelle des Eingangs der alten Basilika reichen; mit den Umgängen war diese Stelle noch nicht erreicht. Bramante nahm deshalb vor dem Ostarm eine Vorhalle an, die in der Perspektive als Grundriß eingezeichnet ist.[1] Sangallo suchte dies Bauglied mit dem In-

[1] Es gibt noch eine weitere flüchtige Skizze Bramantes, in der diese Bedingung durch eine wesentliche Verlängerung der Hauptkreuzarme erfüllt ist, sie sind hier drei-

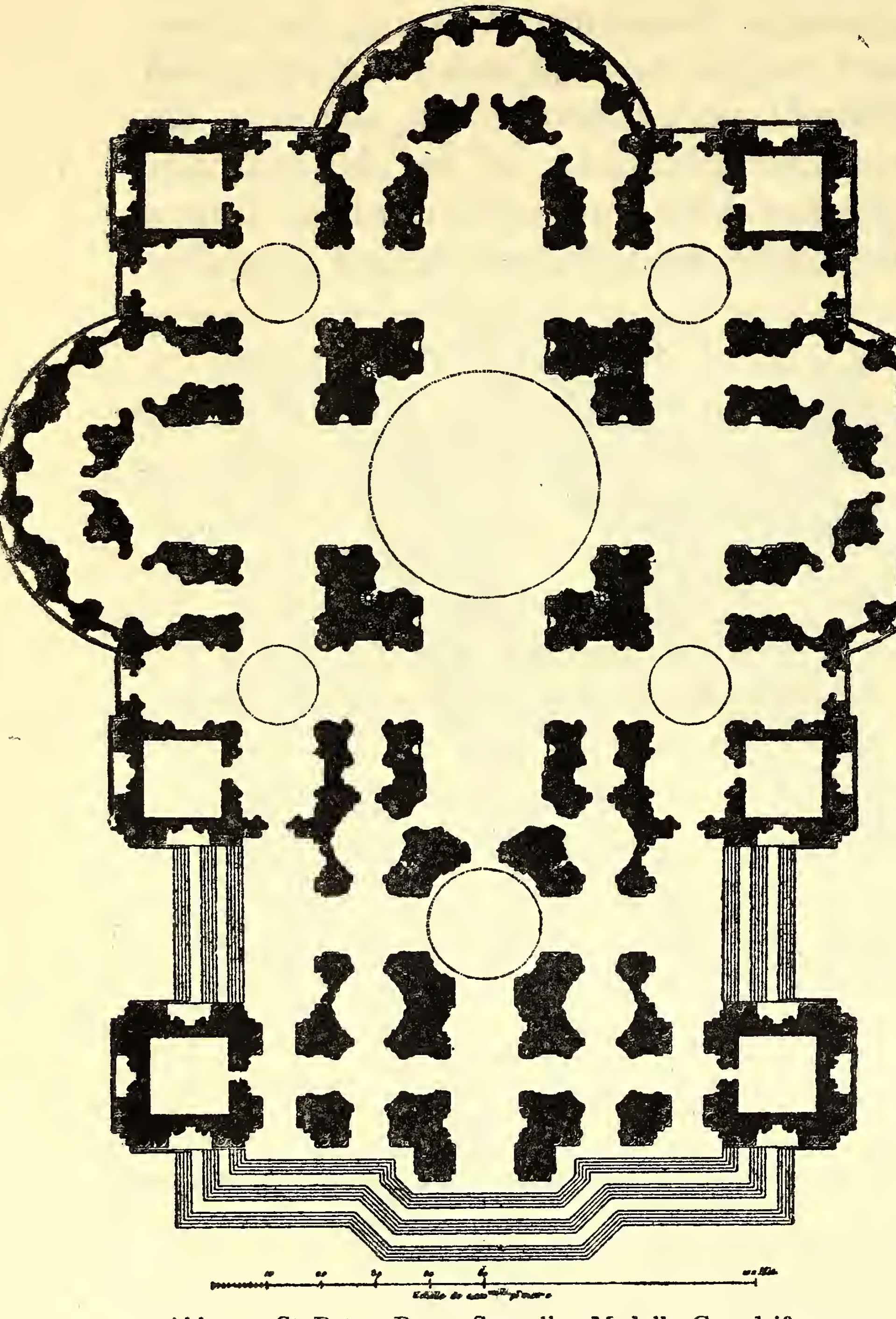


Abb. 15. St. Peter, Rom. Sangallos Modell. Grundriß.

neren organischer als Bramante zu verbinden, dies gelang ihm aber nur, indem er auf dieser Seite den Umgang unterdrückte, auf die Vorhalle folgt ein vestibülartiger Kuppelraum, von dem man direkt in die Apsis des östlichen Hauptkreuzarmes eintritt. Für den Eindruck des Innenraumes von größerem Einfluß war die Schaffung von Eingängen in die Nebengruppen. Trotz alledem ist das Modell als Grundlage jedes Rekonstruktionsversuches der fragmentarisch erhaltenen Entwürfe Bramantes anzusehen und daher anzunehmen, daß in diesen ebenso keine Emporen vorgesehen waren als im Modell. Burckhardts Ausdruck „mit Erd- und Obergeschoß“ ist aber in einem anderen Sinn, als er gebraucht ist, richtig, wenn man wirklich sicher vom Modell Sangallos auf Bramantes Intentionen zurückschließen darf. Tatsächlich befindet sich ein Obergeschoß über jedem Umgang; es dient als kontinuierliches Widerlager für die Apsidengewölbe und sollte jedenfalls zur Standsicherheit des ganzen Bauwerkes beitragen, d. h. eine Verstrebung gegen den Seitenschub der Kuppel bilden, die selbst in ganz ähnlicher Weise mit Geschoßgürteln umzogen ist. Diese Obergeschosse sind für den Innenraum nicht vorhanden, sie gehören nicht zu ihm, sie sind durch ganz steile schräge Schachte mit ihm verbunden, damit die Kreuzarme ein wenigstens indirektes Licht erhalten. Ein Blick auf den Schnitt (Abb. 16) zeigt

jochig und in dieser Skizze ist auch die Umführung von Palästen und Hallen um den Zentralbau angedeutet, durch den eine Gasse rings um ihn wäre geschaffen worden.

das Mißliche dieser Anlage, und das Modell selbst beweist, daß es undenkbar war, eine solche Konstruktion auszuführen. Die oberen Korridore werden von innen her nicht gesehen, aber sie machen sich verhängnisvoll bemerkbar, weil sie den Raum vollständig verdunkeln. Man darf nicht annehmen, daß der ausgeführte Bau so finster gewesen wäre, wie der Innenraum des Modells, denn dieses steht in einem geschlossenen Raum, bekommt kein direktes Sonnenlicht, und selbst wenn man es im Freien aufstellte, so gäbe es keinen rechten Begriff von der Helligkeit der Ausführung, weil mit der Vergrößerung die Lichtmenge sich ebenso vergrößert wie der Maßstab. Trotzdem macht das Modell anschaulich, daß der ungeheure Raum so gut wie dunkel geworden wäre. Für die großen Kreuzarme waren in den Apsiden große Fenster vorgesehen, welche unterhalb vom Gebälk der großen Ordnung bleiben und ihr Licht durch die Schrägschachte nur vom Geschoß über den Umgängen bekommen. Über dem Gebälk befinden sich Stichkappenfenster, die aber ebenfalls nicht an den Außenraum grenzen, sondern wieder durch Schrägschachte das Licht aus dem nämlichen oberen Umgang beziehen.[1] Für die Kreuzarme sind im Modell gar keine Fenster angenommen.[2] Bramante hat in jedem Kreuzarm die Tonne mit einer Stichkappe durchschnitten, was man in seiner Innenperspektive deutlich sieht[3], aber hinter diesen Fenstern sollten die Tamboure und Kuppeln der Nebenzentren aufragen, diese Lichtführung hätte also nicht sehr viel geholfen. Und da die Fenster des großen Tambours der Mittelkuppel im Modell Sangallos ebenfalls nicht direkt ins Freie gehen, sondern auf einen Umgang, so wäre auch hier keine Helligkeit zu erhoffen, die ausreichte, um die Kreuzarme zu befriedigen. Hell sind im Modell nur die Umgänge, obwohl sie unten geschlossen sind und wieder schräge Schachte für die Fenster angenommen sind. (Die im Modell geschlossen dargestellten Ädikulen im Erdgeschoß sollten sicher auch geschlossen bleiben, wie aus der Anordnung der inneren Nischen sich ergibt (Taf. I, a).)

Die üblen Erfahrungen während der Bauausführung mögen zu der vorsichtigen Konstruktionsweise der Anlaß gewesen sein. Sangallos Bau wäre solid, aber finster geworden. Bramante hat kühner konstruiert, und doch ist Sangallos Modell eine Kritik des Bramanteschen Grund-

[1] Von der obersten kleinen Lichtzufuhr war nur bei bestimmtem Sonnenstand eine Wirkung zu erhoffen.

[2] Die kleinen Rechteckfenster in den Tonnen sind deutlich nachträglich herausgesägt worden, sie konnten das Projekt nicht retten.

[3] Im westlichen Kreuzarm ganz deutlich, im südlichen in der Originalzeichnung der Uffizien ebenso sicher zu erkennen. Eine gute Reproduktion gibt es nicht, die bei Letarouilly beruht auf einer Durchpausung. Geymüller hat die Reproduktion Letarouillys übernommen. Ich reproduziere ebenfalls nach Letarouilly.

risses, die reiche Bauform mußte an der Undurchführbarkeit einer ausgiebigen Beleuchtung scheitern.

Michelangelo hat vor allem die Umgänge kassiert und somit das helle Tageslicht von allen vier Enden des Hauptkreuzes hereingelassen (Abb. 17) — aber er hieb den Nebenzentren auch die äußeren Kreuzarme ab und strich die Ecksakristeien. Die Verstrebung der Kuppelpfeiler hat er durch eine Verstärkung der Umrißmauern erreicht, so daß die Umgänge konstruktiv überflüssig wurden, und mit der Konstruktion des Tambours näherte er sich wieder dem ersten Entwurf Bramantes. Alles ist stark vereinfacht. Am überraschendsten ist, wenn man von den vorhergehenden Entwürfen kommt, das Fehlen der äußeren Kreuzarme der Nebenzentren. Schienen diese im frühsten Entwurf übermäßig betont, so sind sie jetzt völlig verschwunden. Nichts weist mehr in selbständigem Leben vom Nebenzentrum nach außen, die unvollständigen Nebengruppen ducken sich unter die absolute Alleinherrschaft des Hauptsystems.

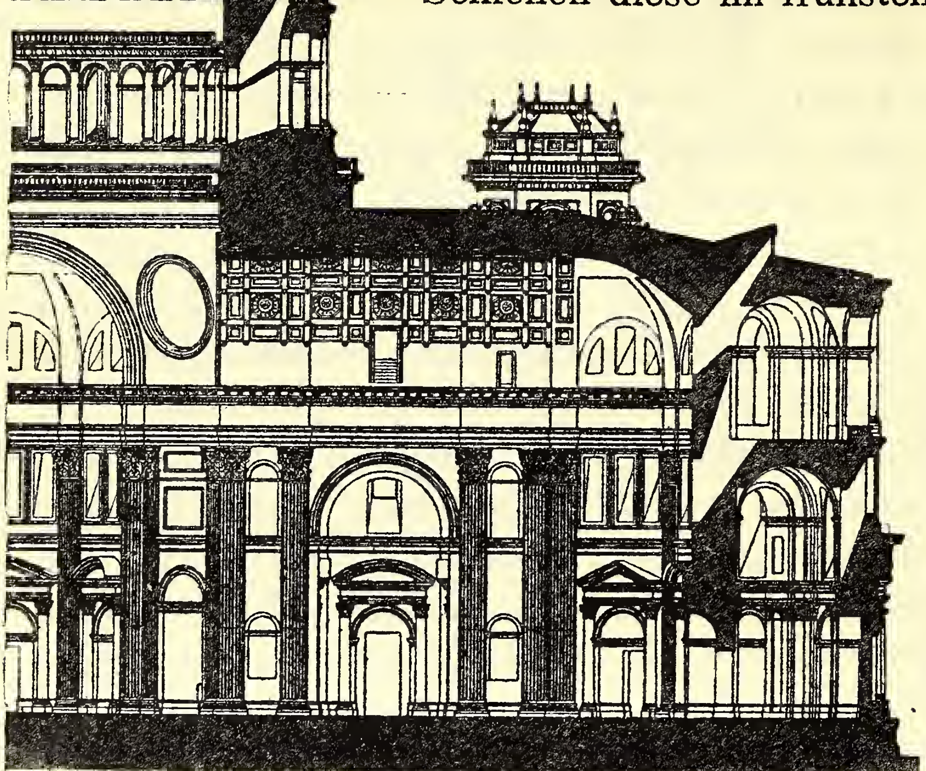


Abb. 16. St. Peter, Rom. Sangallos Modell. Schnitt.

Und wie diese Ausstrahlung ausbleibt, unter jeder der vier Nebenkuppeln nur nach zwei Radien, statt nach vieren, ein Fortleiten der Bewegung stattfindet, so nähert sich die Folge von Nebenkuppeln, zu ihrem Kreuzarm, zum großen Kreuzarm usf. einer Kreisbewegung rings um den Hauptkuppelraum. Aber es bleibt eine Annäherung. Ein echter Umgang entsteht nicht, die Nebenzentren behalten ihre sammelnde, unterbrechende, festhaltende Kraft, und der Richtungswechsel der niedrigeren Tonne des kleinen Kreuzarms zu der über ihrem Scheitel auflagernden hohen Tonne des großen bedeuten ein etappenweises Stillestehen, kein kontinuierliches Weitergleiten in einem geschlossenen Kreiszuge. Am heutigen St. Peter ist das trotz des angebauten Langhauses ganz unverkümmert zu erkennen. Die Vorhalle,

die Michelangelo beabsichtigt hat, hätte auf diesen Effekt keinen Einfluß gehabt. Das Retardierende der Nebenzentren ist ebenso in den kleineren Repliken von Michelangelos St. Peter zu empfinden: S. M. di Carignano in Genua 1552, S. M. delle vergine bei Macerata (nach Cicerone) und verwandt Madonna della Ghiara in Reggio 1597.

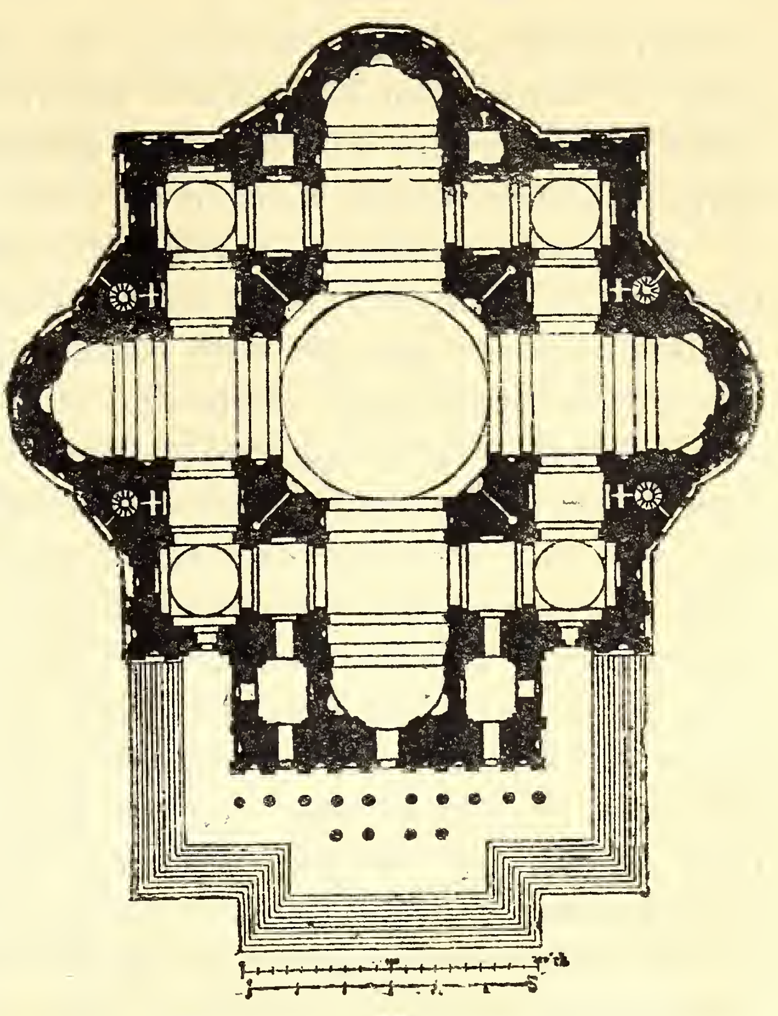


Abb. 17. St. Peter, Rom. Michelangelos Grundriß.

Indem ich feststelle, daß eine solche Raumgruppe zweiter Ordnung keinen Umgang enthält, muß klar werden, daß wir vor einer Familie von Raumformen stehen, welche den Umgang nicht kennt oder vermeidet. Die vier Zentralbauten in den Diagonalen sind voneinander völlig getrennt; will man von einem in den anderen gelangen, so muß man in den mittleren Zentralbau, den großen Kreuzarm zurück, genau so, wie man von einer Nische eines einfachen Oktogons in die Nachbarnische nur gelangt, wenn man erst in den Hauptraum zurückgeht. Die Nischen gleicher Zone sind untereinander unverbunden, und das ist es, was den Umgang ausschließt. Nur S. M. degli Angeli in Florenz, jener frühste Zentralbau von 1434, bildet eine Ausnahme, als sei diese Konsequenz des Aneinandersetzens der einzelnen Kompartimente noch nicht erfaßt worden. Bramante selbst hat geschwankt. Er hat eine Skizze hinterlassen, in der die Kuppelpfeiler durchbrochen sind, um in diagonaler Richtung eine Zirkulation zum Nebenzentrum zu schaffen.[1] Vielleicht stand diese Idee in Verbindung mit den Diagonaltüren der Nebenzentren zu den Sakristeien; bei einer Aufstellung des Altars in der Mitte des Ganzen wären auf den Diagonalen direkte kürzeste Wege von den Sakristeien her geschaffen gewesen. Aber diese grandiose Schlitzung der Kuppelpfeiler hätte, abgesehen von der konstruktiven Bedenklichkeit, die Nebenzentren gleichzeitig zu Nebenräumen erster Zone für den Hauptraum gemacht, und diese Unklarheit wäre begleitet von einer Konkurrenz

[1] Vgl. Geymüller, Die urspr. Entw., Tafel 6, Fig. 2.

mehrerer Bewegungsrichtungen, das Nebenzentrum wäre erreichbar ebenso vom großen Mittelraum wie von seinen Armen her, und umgekehrt würde der im Nebenzentrum Stehende seinen Weg nicht eindeutig vorgeschrieben finden, sondern eine Wahl haben.

Leonardos Methode, an einen Mittelraum zonenweise kleinere Nebenräume anzufügen, führt nicht auf sämtliche überhaupt möglichen Zentralbauten, sondern nur auf eine Auswahl. Die Achsen, welche die Bewegungsrichtungen enthalten, sind die Radien des Mittelraumes, und in den Nebenräumen erster Zone spalten sich die Wege wieder auseinander, dies Bewegungsgerippe ist ein sternförmiges Sichverästeln. Die Räume sind alle in sich fertige und abgeschlossene Individuen, die Nähte zwischen ihnen sind mit aller erdenklichen Deutlichkeit sichtbar, da Raum gegen Raum sich hart absetzt.[1] Und wie diese radiale Bildung nicht zum kontinuierlichen Umgang führt, so folgt aus ihr eine Abneigung gegen die Emporen, welche kontinuierliche Gänge, peripherische Ringe bilden, ja es folgt daraus auch die Eingeschossigkeit jedes Raumes, der eben ein Fertiges ist und keine nachträgliche Horizontalteilung durch Einbau einer Zwischendecke verträgt; ein solches Teilen liegt nicht in der Methode des Anfügens von Raum an Raum, man kommt gar nicht dazu, wenn man an dem Prinzip des Aneinanderstückens fertiger einfacher Raumgebilde festhält. Und eine parallel damit laufende Erscheinung ist die Scheu vor Stichkappen, die das reine Rund, das ungebrochen Völlige der Gewölbe zerschneiden. Stichkappen in Kuppeln und Tonnen sind, wenn sie vorkommen, ein Notbehelf, wie bei den schwierigen Beleuchtungsverhältnissen von St. Peter. Das Kreuzgewölbe, das aus vier Stichkappen besteht und statt zu sammeln nach allen vier Richtungen fortleitet, paßte nicht zu dem Streben, in jedem Raum einen Haltepunkt zu erzeugen,[2] es kommt immerhin nicht nur im Profanbau, sondern auch im Sakralbau dieser Stilphase vor (z. B. Chor von S. M. del Popolo in Rom). Anders wirken die Stichkappenreihen der Spiegelgewölbe, sie erzeugen eine Konzentration, kein Auseinanderblasen. Der bekannteste Fall innerhalb des Sakralbaues: die Capella Sistina im Vatikan, 1473.

Besteht in jedem mit einem Kreuzgewölbe gedeckten Raum ein Hinausdrängen nach allen Richtungen, so liegt der Fall wesentlich anders bei der sternförmigen radialen Verästelung all der bisher behandelten Raumgruppen. Wohl leiten die Nebenräume weiter, und es fehlt

---

[1] Bramante hat vorgehabt, die wichtigsten dieser Nähte noch durch Säulenstellungen zu unterstreichen, analog der Abgrenzung der Nischen im römischen Pantheon.

[2] J. Burckhardt, Gesch. d. Ren. § 48: „Das erste und Bezeichnendste ist der Widerwille der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe . . . .“

einem etwas in Michelangelos Nebenzentren von St. Peter, weil die weiterleitenden Arme amputiert sind, aber der einzelne Raum selbst enthält nichts unwirtlich Weiterweisendes, er sammelt, und die ganze Gruppe ist eine Gruppe von Haltepunkten, von beharrenden Einheiten. Nicht auf einen Stern ins Unendliche weisender Pfeilstrahlen reduziert sich das Bewegungsschema, mit dem wir solch einen Bau in seiner Wirkungsquintessenz veranschaulichen könnten, sondern auf eine sternförmige Gruppierung einzelner diskreter Punkte, die auf radialen Achsen liegen, welche nur das Konstruktionsnetz, die Hilfsfigur für so eine Zeichnung abgeben würden.

Bei Raumgruppen zweiter Ordnung ist dieser Eindruck abhängig von der Stärke der Vierungspfeiler. In Venedig entstand schon 1493 das erste Beispiel einer Raumgruppe zweiter Ordnung in diesem Stilabschnitt, S. Giovanni Crisostomo. Die Vierungspfeiler sind aber, weil der Baugrund Venedigs keine starke Belastung verträgt, so dünn bemessen, daß der Eindruck eines zusammenhängenden quadratischen Raumganzen das Primäre ist, die vier Pfeiler erscheinen nachträglich hineingestellt und der unten kontinuierliche Gesamtraum scheint sich erst in der Deckenregion in isolierte Räume zu zerspalten. Dazu kommt, daß die Kreuzarme mit Kreuzgewölben gedeckt sind. Ähnlich ist es in der S. M. di Campagna in Piacenza von 1522, S. M. nuova bei Cortona, 1530,[1] aber in diesen Kirchen ist die Mittelkuppel wenigstens sehr stark über die anderen erhöht und die Arme und Tonnen nicht mit Kreuzgewölben gedeckt. Ein Umgang entsteht selbst hier nicht, weil die vier Eckräume mit ihren Kuppeln und die zur Umgangsrichtung senkrechte Tendenz der Kreuzarmgewölbe keinen peripherischen Zusammenhang aufkommen lassen.

Eine Ausnahme von dieser Regel würden die Skizzen Leonardos sein, die Geymüller S. 42 (bei Richter) als ersten Typus der dritten Gruppe seiner Übersicht zusammenstellte: ‘A Dome resting on four pillars in the centre of a square edifice with an apse in the middle, of each of the four sides.’ Aber Geymüller irrt. Das, was er für den Grundriß von vier Pfeilern hielt, welche die Kuppel tragen, ist nichts als Hilfskonstruktion. Leonardo hat die für ihn sehr charakteristische Manier, wenn er Apsiden an die Seiten des Quadrats oder Achtecks zeichnet, die gegenüberliegenden Ansatzpunkte der Halbkreise zu verbinden. Ganz deutlich auf Tafel 84 bei Richter-Geymüller. Andere zeichnen in solchen Fällen, damit die Skizze Halt bekommt, die Mittel-

[1] Wahrscheinlich auch die Chiesa della Madonna in Mongiovino 1524, die ich nicht gesehen habe.

linien durch. Bei größeren Skizzen wie auf Tafel 85 a. a. O. sieht man, daß er von der so entstehenden innersten Figur, hier einem Quadrat, ausging, und man braucht nur diese Skizzen freihändig nachzuskizzieren, um zu sehen, daß diese Methode tatsächlich eine Erleichterung bietet. Daß die Kuppel auf den Schnittpunkten dieser Hilfslinien nicht aufsitzt, diese Schnittpunkte, die auf Tafel 85 kleine Quadratchen werden, weil den Doppellinien des Grundrißumrisses doppelte Hilfslinien entsprechen, keine Pfeiler vorstellen können, beweisen die perspektivischen Außenansichten; säße die Kuppel auf dem inneren Quadrat, so müßte sie genau so breit erscheinen wie die Apsiden; sie ist aber bedeutend breiter, sie ruht eben auf dem äußeren Quadrat, d. h. auf den Bogen der Quadratseiten, an die sich die Apsiden anlegen.[1] Diese Skizzen stellen daher weder Raumgruppen zweiter Ordnung dar noch Zentralbauten mit Umgang, sondern die einfachste Form eines Zentralbaus mit einer Zone koordinierter Apsiden.

5. Den Übergang zu den Langbauten können in dieser systematischen Übersicht jene Raumkombinationen bilden, die man Zentralbauten nennt, die aber durch die Aneinanderreihung eines großen und kleinen Zentralbaues auf gemeinsamer Mittelachse entstehen. Es sind also nicht allseitig entwickelte Zentralbauten, sie ergeben sich aus den unter § 3 angeführten Kombinationen durch Weglassung der Nebenzentren bis auf eines. Das Urbild dieser Familie ist die alte Sakristei von S. Lorenzo in Florenz 1420, ein großes Quadrat — die Kuppel noch gotisch mit Rippen und gebusten Kappen — und in der Mitte einer Quadratseite sich anschließend ein kleines Quadrat mit böhmischer Kappe. Varianten: die Capella Pazzi in Florenz 1430, die Portinarikapelle in Mailand 1462, Sakristei von S. Felicità in Florenz 1470, Capella Colleoni Bergamo (mit desorientiertem Eingang), die Umiltà in Pistoja 1492, der Chorbau von S. Maria delle grazie in Mailand 1492, S. Maria di Loreto in Rom 1507, S. Eligio degli Orefici in Rom 1509, Dom in Montefiascone 1519, Chiesa di Manna d'oro in Spoleto 1527, Mad. di Campagna bei Verona 1559. Die Besonderheiten dieser Repräsentanten sind in dieser Untersuchung unwichtig.[2]

---

[1] Siehe die Titelvignette. Nur Tafel 80, Fig. 5 ließe sich für Geymüllers Interpretation retten, aber gerade da ist die Kuppel so undeutlich, daß vielleicht nur eine mangelhafte Ausführung oder Erhaltung der Zeichnung vorliegt.

[2] Die Gewölbe mancher dieser Bauten sind außergewöhnlich, die Zwölfzahl der Kappen in der Lorenzosakristei, die drallartige Schraubendrehung des ganzen Gewölbes in der Portinarikapelle, das Gewölbe des Chors von S. M. delle Grazie: ein Oktogon durch acht Bogen gebildet über quadratischem Grundriß, die Eckdreiecke durch je zwei Stichkappen gebildet, die Deckung des entstandenen Oktogons durch ein achtteiliges flaches Kreuzgewölbe bewerkstelligt; eine gleiche Wölbung hatte Capella S. Giuseppe in Chiesa della Pace, jetzt Brera Saal XVI. Leonardo hat dasselbe Gewölbe no-

Die Canepanova in Pavia 1492 kann hier mitgenannt werden, ihr großer Hauptraum hat rhythmische Kapellen.[1]

6. Reiht man statt verschieden großer gleich große und gleichgeformte, statt bloß zweier mehrere einfachste Zentralbauten auf gemeinsamer Mittelachse aneinander: überkuppelte Quadrate, so erhält man ein Schiff eines Langbaues dieser Stilphase. Die Seitenschiffe von S. Lorenzo in Florenz 1421 mit ihren böhmischen Kappen sind als Raumform nichts anderes als eine Verachtfachung des Chörchens der Lorenzosakristei. Die ersten Langbauten dieser Epoche, die noch unter dem Eindruck der altchristlichen Basiliken entstanden, haben nur in den Seitenschiffen Kappengewölbe in jedem Joch (Abb. 18), im Mittelschiff dagegen noch die flache Decke, welche das Schiff als ungegliederte Einheit erscheinen läßt. In der Kathedrale von Faenza ist die Konsequenz gezogen (Abb. 19), und auch das Mittelschiff aus einer Folge quadratischer überkuppelter Räume zusammengesetzt. Wieder ist das Schema der Zirkulation nicht durch Pfeilstrahlen wiederzugeben möglich, sondern durch die isolierten Mittelpunkte der Räume. Es entsteht ein Nebeneinander isolierter ruhender Einheiten. Vgl. dazu die Kirche des Osservanzaklosters bei Siena 1485, S. Francesco in Ferrara 1494 (auch S. Sisto in Piacenza, das aber wohl in der Hauptsache auf romanischen Fundamenten sich aufbaut).

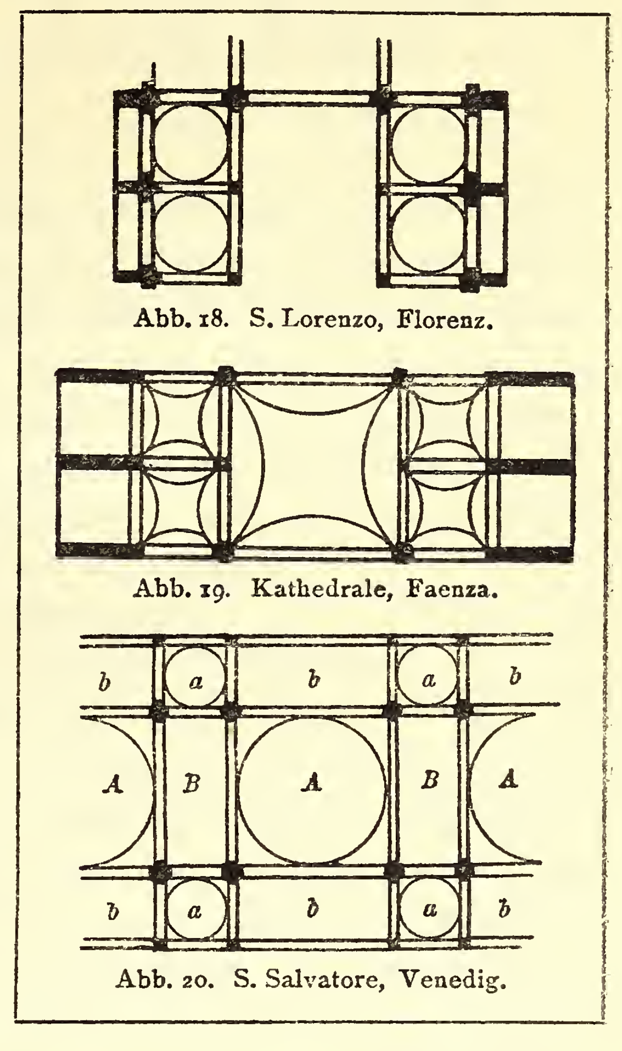


Abb. 18. S. Lorenzo, Florenz.

Abb. 19. Kathedrale, Faenza.

Abb. 20. S. Salvatore, Venedig.

7. Die Zweiachsigkeit, dies Merkmal des Quattrocento, beherrscht noch die Kathedrale von Faenza und ihre Verwandten; es entsprechen je einem Quadrat des Mittelschiffes zwei kleine im Seitenschiff. Eine Übersetzung in den dreiachsigen Rhythmus b a b bietet S. Salvatore in Venedig 1506 (Abb. 20), so daß im Langbau zur selben Zeit wie im Zentral-

---

tiert (Richter-Geymüller II, Tafel 103) und daneben noch ähnliche viel kompliziertere Variationen erfunden. — Die Hauptkuppel der Grazie in Mailand hat 32 Gurten, so gestellt, daß sowohl über den Scheiteln der vier Hauptbogen wie in den Diagonalen im Tambour statt der Fenster Pfeiler zu stehen kommen.

[1] Grundrisse dieser Bauten siehe bei Strack, Zentral- und Kuppelkirchen, Berlin 1882, Blatt 4, 10, 28, 29 usw.

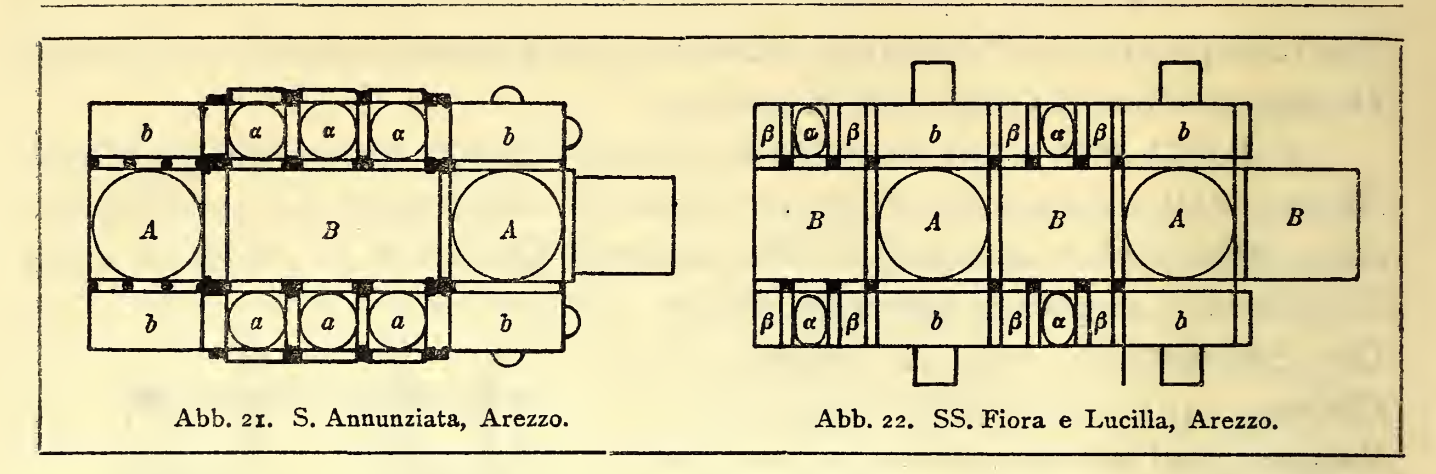


Abb. 21. S. Annunziata, Arezzo. Abb. 22. SS. Fiora e Lucilla, Arezzo.

bau (St. Peter in Rom) das Prinzip der Gruppierung seine volle Entfaltung erlebt. Der Rhythmus ist aber nicht dadurch erreicht, daß etwa im Seitenschiff auf jedes Mittelschiffjoch nunmehr drei Joche entfielen, sondern Mittel- und Seitenschiffe haben die gleiche Jochzahl, es wechseln queroblonge tonnengewölbte Joche mit quadratischen überkuppelten, und zwar fängt das Mittelschiff mit dem oblongen, das Seitenschiff mit dem quadratischen Raum an. Es entsteht ein Rhythmus in der Schiff- wie in der Jochrichtung:

a	B	a
b	A	b
a	B	a
b	A	b usw.,

wobei b dieselbe Form und Größe hat wie B, nur um 90° gedreht.

In der Annunziata in Arezzo 1520 (Abb. 21) beginnt das Mittelschiff mit der Kuppel, es folgt ein langgestreckter tonnengewölbter Raum und dann wieder die Kuppel, während im Seitenschiff auf das erste, tonnengewölbte Joch drei gleiche überkuppelte folgen, die zusammen dem zweiten Joch des Mittelschiffes entsprechen:

b	A	b
α α } α	B	α { α α
b	A	b

Fängt man nun umgekehrt im Mittelschiff wieder mit dem Tonnenjoch an, setzt aber an Stelle der zugehörigen koordinierten Seitenschiffjoche ααα eine Gruppe βαβ, so erhält man das Raumsystem von SS. Fiora e Lucilla in Arezzo (Abb. 22) gegen 1550:

β α } β	B	β { α β
b	A	b
β α } β	B	β { α β
b	A	b

(Die Grundlage dieses Raumrhythmus, der Wechsel von Tonne und Pendentifkuppel, stammt von der Pazzikapelle — Inneres und Vorhalle —, wo er in der Querrichtung vorhanden ist, er ist auch aus dem griechischen Kreuz durch Weglassung zweier gegenüberliegender Arme zu gewinnen, existierte in dieser einfachsten Form in S. Lorenzo in Damaso in Rom vor dem Umbau. Ist die Länge der tonnengedeckten Joche bedeutend, so wirkt die Kuppel wie eine retardierende Einsprengung in ein Tonnengewölbe: Dom von Padua um 1550, vorher in Bramantes Langhausprojekt für St. Peter in Rom[1].)

[1] Abb. bei Geymüller, Die urspr. Entw., Tafel 20, Fig. 6 und Tafeln 22, 23.

8. In S. Lorenzo und Sto. Spirito in Florenz sind die Seitenschiffe von einzelnen Halbkreiskapellen begleitet. Eliminiert man aus solchen Langhäusern die Seitenschiffe, so ergibt sich der einschiffige Langbau mit isolierten Kapellen; S. M. Maddalena de Pazzi in Florenz um 1475, S. Francesco al monte in Florenz (mit offenem Dachstuhl) 1487 usw. (andere Exemplare aufgezählt bei Burckhardt, Gesch. d. Ren. § 75). Durch das Einziehen von Querwänden zwischen die Joche der Seitenschiffe verwandelte man gotische Kirchen in Raumkombinationen dieses Typus: S. Francesco in Rimini 1446, S. M. Annunziata in Florenz 1451, nach dem Cicerone auch Madonna del Monte in Cesena Ende des 15. Jahrhunderts.

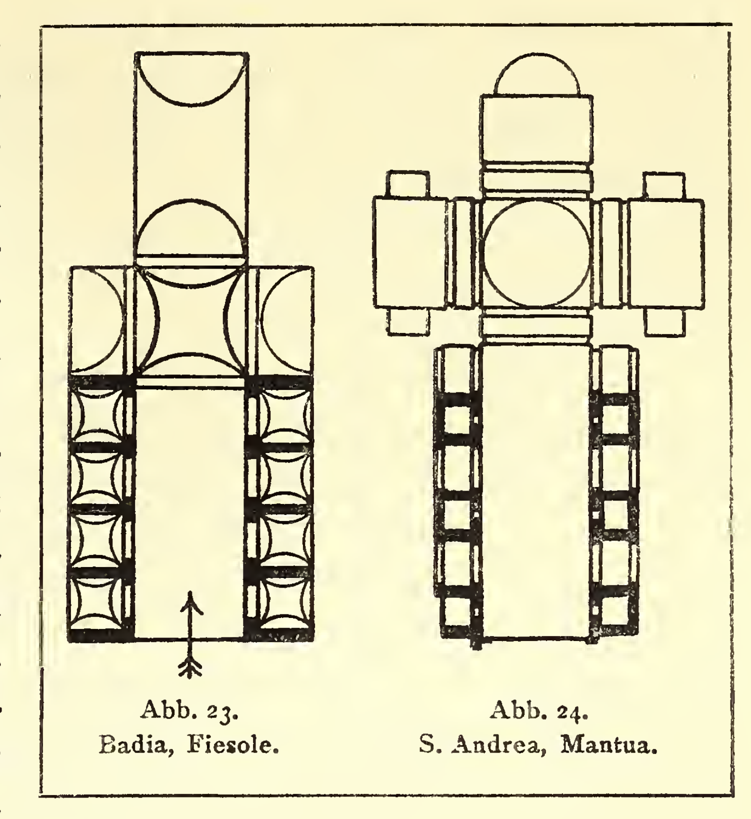


Abb. 23. Badia, Fiesole.

Abb. 24. S. Andrea, Mantua.

Tritt an die Stelle der Flachdecke das Tonnengewölbe, so entsteht eine Raumform, die durch die Badia von Fiesole repräsentiert ist (Abb. 23), 1463, oder durch S. Severino e Sosio in Neapel 1490, S. Caterina a Formello Neapel 1523, S. Tolomeo in Nepi 1540.

9. Sind die Kapellen des einschiffigen tonnengewölbten Langhauses nicht koordiniert, sondern rhythmisch wechselnd, so entsteht aus dem Raumschema der Badia di Fiesole das Langhaus von S. Andrea in Mantua 1471 (Abb. 24). In dieser Familie wurde die Rhythmisierung also noch vor S. Salvatore erreicht. S. Giovanni Battista in Pesaro 1543 wiederholt dies Schema, erweitert es aber durch Anfügung von je drei Apsiden als Nebenräumen zweiter Zone in den größeren Seitenkapellen.[1]

Allen diesen Tonnengewölben gemeinsam ist das Fehlen von Stichkappen; in S. Caterina a Formello in Neapel sind Stichkappen charakteristischerweise später aufgemalt worden. Auch der Dom zu Mantua 1544, dessen Seitenschiffe flach gedeckt sind, hat die Mittelschifftonne unzerschnitten. Emporen sind eine auffallende Seltenheit, so besteht eine in der Annunziata in Arezzo (ob ursprünglich?), sie sind unvermeidlich in Klöstern, besonders Nonnenkirchen, z. B. S. Maurizio in Mailand 1503; dies ist ein einschiffiger sehr langer kreuzgewölbter Raum, der in der Mitte seiner Längsausdehnung durch eine Quermauer, die bis zum Ge-

[1] Grundriß bei Strack, Zentral- und Kuppelkirchen, Tafel 30, Fig. 11.

wölbekämpfer reicht, in zwei Kirchen getrennt ist; an das Schiff legen sich isolierte Kapellen, über denen eine Empore hinläuft, die aber — fürs Auge wenigstens — in einzelne Räume aufgelöst ist, und zwar durch Quermauern, die konstruktiv die Strebepfeiler der rippenlosen Kreuzgewölbe darstellen; aber die Verstrebung hätte auch anders bewerkstelligt werden können, wenn man das Gefühl eines kontinuierlichen oberen Umgangs hätte steigern wollen.

So beweisen die Langhausformen, daß man selbst dort, wo man nicht vom Gruppieren, sondern vom Reihen ausging, sich nur ein Aneinanderschieben fertiger, eingeschossiger unzerschnittener Raumindividuen vorstellen wollte, und daß man selbst in die Reihung durch Einführung des Rhythmus den Charakter der Gruppe zu bringen wußte.

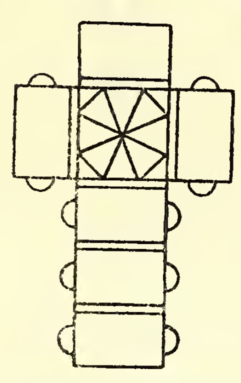


Abb. 25. S. M. delle Grazie al Calcinajo, Cortona.

10. Aber nur selten tritt das rechteckige Langhaus, ob flach gedeckt oder gewölbt, ob mit einer oder zwei Zonen von koordinierten oder gruppierten Nebenräumen allein auf, wie etwa in der Capella Sistina in Rom. Der rechteckige Saal, als welcher S. Andrea in Mantua ein Jahrhundert lang erschien, hat nie als etwas endgültig Abgeschlossenes gegolten, eine provisorische dünne Wand schloß ihn ab, bis man die Mittel haben werde, den Bau fortzusetzen. Als dies eintrat, hat man sich angeblich an den ursprünglichen Entwurf gehalten. Sicher ist nur, daß Alberti sich nicht einen Kuppelraum mit der strahlenden Helligkeit gedacht hat, als dem 18. Jahrhundert auszuführen selbstverständlich war; wie er sich ihn dachte, bleibt fraglich, nur daß eine Kuppel folgen sollte, daß das Langhaus die Ouverture dazu war, wird man mit Bestimmtheit annehmen dürfen. Alberti hat an S. Francesco in Rimini einen Kreisbau breiter als das Schiff anfügen wollen, an S. M. Annunziata in Florenz angefügt. Dieser, dem Pantheon ähnlich, mag zwar nicht in organischer Verbindung mit dem Langhaus stehen, er war doch eine Steigerung des Raumerlebnisses. Das entgegengesetzte Experiment, an das Langhaus einen Kuppelraum von kleinerem Durchmesser anzusetzen, hat man z. B. in Venedig gemacht: S. Giobbe, S. M. dei Miracoli 1481. Als das Selbstverständliche aber konnte nur die Angliederung eines Kuppelraumes erscheinen, dessen Durchmesser der Breite des einschiffigen Langhauses bzw. des Mittelschiffes gleich ist. So hatte man schon in romanischer Zeit gebaut, so eröffnete S. Lorenzo die Reihe der Sakralbauten der neueren Baukunst. Hier ist die Vierungskuppel eine Pendentifkuppel, in der Badia di Fiesole eine böhmische Kappe, in der Madonna delle Grazie al Calcinajo bei Cortona 1485 ein achtseitiges Klostergewölbe auf Tambour. Wiederholungen der letzteren

die Madonna delle lagrime, Trevi 1487, und S. M. dei Miracoli in Castel Rigone 1494 (Abb. 25). — Die Calcinajokirche bei Cortona ist näher besehen ein Zentralbau, dessen einer Arm dreimal so lang ist als die anderen, man kann sich also den Bau zerlegen in ein griechisches Kreuz und ein nur zweijochiges Langhaus. Dies entspricht allerdings nicht dem Eindruck, das dritte Joch gehört mit zum Langhaus. Die Auffassung des Ganzen als Reihung eines Langbaues und eines Zentralbaues ist berechtigt, ob nun, wie hier, der vierte Arm des Zentralbaues im Langhaus drinsteckt oder ob er völlig weggelassen scheint. Vom Zentralbau ist soviel wie möglich beibehalten; das ist auch das Charakteristische der Bramantischen Langbauprojekte zu St. Peter, die sich im Dom von Carpi 1515 und auch S. Niccolò in Carpi widerspiegeln. S. Niccolò war erst als reiner Zentralbau zweiter Ordnung fertiggestellt worden, und erst 1518 trug man die eine Apsis ab und fügte ein Langhaus an, dessen aus drei Kuppelräumen bestehendes Mittelschiff auf das Hauptzentrum und dessen Nebenschiffe auf die Nebenzentren münden.

Eine solche Kombination eines Langhauses und Zentralbaues ergibt als Ganzes natürlich einen Langbau, aber die Längsachse behält nicht ihre Kraft bis ans Ende; in der Vierungsmitte angelangt, bleibt die Bewegung stehen, und aus dem Knoten erblühen radiale Achsen, die selbst wieder in den Nebenräumen zum Stehen kommen. Nicht in der Chorapsis liegt der Akzent, sondern in der Vierung.

Ich unterschied Raumgruppen mit gereihten Nebenräumen, Raumgruppen mit gruppierten Nebenräumen und Gruppen von Raumgruppen oder Gruppen zweiter Ordnung; analog kann ich unterscheiden Raumreihen mit gereihten isolierten Nebenräumen, Raumreihen mit rhythmisch gruppierten isolierten Nebenräumen und Parallellagen solcher Reihen (mehrschiffige Anlagen): Reihung von Raumreihen, d. h. Reihen zweiter Ordnung. Und auf Grund dieser Systematik kann man nun darangehen, die Kombination von Reihe und Gruppe aufzusuchen.

Da sich nun beide in ihrer saubersten Ausgestaltung ausschließen, so ist eine Verbindung nur möglich durch eine Amputation des Zentralbaues. Die reine Reihung hat die Wirkung, den Menschen an ein fernes Ziel hinzuziehen, an den Chor oder über ihn hinaus ins Weite, die gotische Kathedrale mit polygonem Chorschluß lebt von dieser ziehenden Längsachse, die gotische Kathedrale mit plattem Chorschluß weist ins Unendliche. Leitet ein Umgang um den gotischen Polygonchor herum, so erfaßt die Gesamtbewegung des Innenraumes den Zurückkehrenden doch immer von neuem. Für den Rückweg ist nicht gesorgt, und der Trieb ins Unendliche, den der Hinweg auslöst, ist unerfüllbar. — Die Gruppe dagegen in ihrer allseitig symmetrischen Ausbildung läßt ganz

zu Ende gedacht niemand in sich hinein, denn von außen gesehen schließen sich konvexe Apsiden abweisend vor uns zu, und wenn Türen in die Apsidenkrümmung führen, so ist das eine Notlösung, die uns klar machen kann, daß auch dort, wo rechteckige Räume den äußeren Umriß bestimmen oder die Apsiden durch Rechteckabschlüsse außen maskiert sind wie im Entwurf zu St. Peter, alle Zugänge Notlösungen sind. Wir sollten nicht langsam eintreten und uns der Mitte schrittweis nähern, sondern mit einem Sprunge durch Zauberkraft in den Mittelpunkt gelangen und von dort aus jene einsame Ruhe, jene weltabgeschiedene, heitere Unabhängigkeit erleben, die in solchen geometrischen Gebilden verwirklicht scheint. Und wie die reine Gruppe niemand in sich einladet, so läßt sie auch niemand heraus, ewig müßte man in diesem Mittelpunkt verharren. Es ist eben das Nebeneinander isolierter Mittelpunkte, was die Raumgruppe ausmacht; die kontinuierlichen Wege sind zwar da, aber nicht für den ästhetischen Eindruck. Der Mensch, der sich in diesen Raum hineinbegibt, bleibt ein Fremdling darin, ein Gast bei dem wahren Bewohner des Bauwerkes, einem göttlichen ewigen Wesen.

Die Reihung von Gruppe und Reihe ist ein Ganzes von Spannung und Lösung. Die Reihe zieht hin zu einem Raumgebilde der Beruhigung, ist ein eigener Vorraum, von dem aus man jenes Gefühl der absoluten Freiheit ahnen kann, und derselbe hinleitende Raum leitet auch zurück, man verläßt ihn nicht mit dem Gefühl, eine kurze Weile einer übermenschlichen Forderung mit unzulänglichen Kräften gegenübergestanden zu haben, sondern er bleibt hinter uns liegen wie ein dauernd bereites Asyl der Erhebung zu jenem Ideal.

In solchen Kombinationen zweier Raumsysteme zweiter Ordnung kann entweder der Reiheneindruck oder der Gruppeneindruck das Übergewicht haben. Die Reihe würde siegen, wenn die Längstendenz in ihrer breiten Strömung die Kraft hätte, die Raumgruppe zu durchfluten, daß sie selbst in die Strömung fortgerissen scheint, sei es durch starke Verlängerung des Chorarms oder starke Verkümmerung der Querarme. Es ist für die sämtlichen Exemplare dieser Familie in der ersten Stilphase charakteristisch, daß dies nicht der Fall ist. In der Calcinajokirche, im Dom von Como, in Sto. Spirito in Florenz, S. M. della Passione in Mailand, der Kathedrale von Faenza, S. Giustina in Padua, S. Niccolò und Dom in Carpi, in denjenigen Entwürfen zu S. Peter, welche ein Langhaus angliedern, überall breitet sich die Raumgruppe in vollkommenstem Gleichgewicht nach allen Richtungen gleichmäßig aus. So beweisen gerade die Langbauten, daß in der Zeit von 1420 bis um 1550 das Prinzip der Gruppe unter allen Umständen das Formbestimmende ist. Aber das Wort „Gruppieren“ ist nicht ganz zutreffend, denn es ist ja ein be-

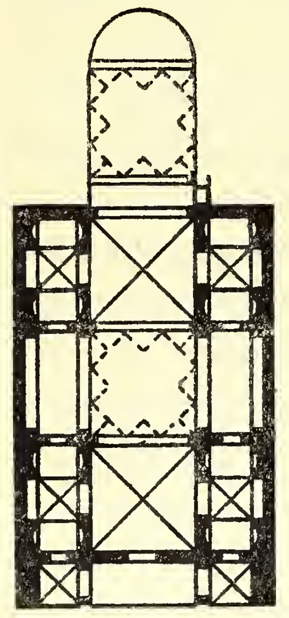
stimmtes Gruppieren gemeint, das den in sich zurückflutenden Umgang meidet, das jede echt reihenhafte Kontinuität und Fortsetzbarkeit, jeden unendlichen Prozeß verpönt. Es ist nur jenes Gruppieren, das sich als ein Zusammentreten vollständiger Räume erweist, ein Addieren in radialen oder sich verzweigenden Achsen. Die Bevorzugung der Gruppe vor der Reihe, des Rhythmischen vor der einfachen Koordination erscheint als die Folge dieses obersten Prinzips der reinen Raumaddition.

Jedes Glied eines noch so komplizierten reichen Ganzen ist unter der Herrschaft der Raumaddition eine allseitig unverkümmerte Einheit, ein für das Bewußtsein loslösbares, deutlich abgegrenztes Individuum, ein Summand. Jedes Glied, das so von außen herangerückt erscheint, ist eindeutig von einer einzigen Seite her zugänglich und öffnet sich selbst wieder eindeutig auf die Glieder einer folgenden Zone, und selbst im Reihenbau, wo dies bei Mehrschiffigkeit nicht de facto gegeben ist, ist es für das Gefühl zwingend gegeben, so daß kein selbstverlorenes traumhaftes Schweifen möglich ist, sondern nur ein bewußtes waches Schreiten mit festen Haltepunkten. Aus dem Bedürfnis, Glied gegen Glied abzusetzen, folgt, daß die Räume verschieden geformt sein müssen, während die Reihung zur Schaffung gleicher Gebilde drängt, es folgt weiter, daß sich die verschieden geformten Individuen unterordnen zu einer höheren Gemeinschaft, in der sie nicht vergehen, sondern die sie in Freiheit schaffen. Der Rhythmus, der auch die Reihen erfaßt, ist die Folge der Addition. Und wie Umgang und Empore zu diesem Prinzip nicht passen, so versteht man aus derselben Wurzel den Horror vor Kreuzgewölben und Stichkappen. Das Verlangen nach ungestörter Ganzheit jedes Individuums läßt kein Anschneiden der Tonnen und Kuppeln zu. Man mußte in jeder Stichkappe das Sichdurchdringen, Verschmelzen zweier Räume empfinden, deren Grenzfläche nicht mit Sicherheit anzugeben ist; wohl wird jeder auf die Frage nach dieser Grenzfläche, wenn die Stichkappe klein ist, die Fortsetzung der großen Tonnen- oder Kuppelfläche angeben, aber das ist die Antwort des geschulten Geometers, des mathematischen Verstandes, bei naivem Hinsehen drängt sich ein Raum in die große Tonne herein, überflutet jene geometrische Grenze und erzeugt damit ein Gefühl von Ungewißheit, von verschwimmender Unklarheit, das nicht geduldet werden kann, wo alle anderen Räume sich gegeneinander absetzen mit Gelenken, „Scharnieren" mit sichtbaren Nähten, daß man keinen Moment zögern würde, wo das Messer anzusetzen sei, wenn man das Ganze in seine natürlichen Glieder zerlegen sollte.

Die Raumaddition, die den gesamten Sakralbau — Zentral- wie Langbau — in Italien von 1420 bis 1550 beherrscht, ist das Stilprinzip, das die erste Phase charakterisiert. Es ist nun das polar entgegengesetzte zu suchen.

B. Die säuberliche Übersicht der kirchlichen Raumformen, die ich hier, an Leonardos Systematik anknüpfend, geben konnte, ist von dem Wesen der Addition innerlichst abhängig. Was nun folgt, kann man in dieselben Rubriken einordnen — wenigstens vieles; z. B. würde S. Barbara in Mantua, 1562, als Weiterentwicklung der Badia von Arezzo einzuordnen sein. Aber damit träfe man nicht mehr das Wesentliche.

S. Barbara (Abb. 26[1] und Tafel VI, a) ist dreischiffig. Im Mittelschiff folgt auf drei quadratische Joche ein schmales Joch mit Tonnengewölbe, dann der quadratische Chorraum mit Halbkreisapsis. Berücksichtigt man das schmale Joch nicht weiter, das die Funktion einer breiten Gurte hat, so kann man sagen, in der Mittelachse sind vier quadratische Joche aneinander gereiht, von denen das erste und dritte mit Kreuzgewölben gedeckt ist, das zweite und vierte aber mit quadratischen Tambouren versehen, die quadratische Spiegelgewölbe tragen (mit Stichkappenkranz in den Hohlkehlen). Diese Tambouraufbauten sind keinesfalls ursprünglich, stammen wahrscheinlich erst aus dem 18. Jahrhundert.[2] Ob diese veränderten Joche einst mit Kuppeln oder Kreuzgewölben gedeckt waren, ist unbekannt. Die erhaltenen Kreuzgewölbe aber in den anderen Jochen haben die Aufgabe, in ihren seitlichen Schildwänden Öffnungen gegen die Emporen zu ermöglichen, die über den Seitenschiffen hinlaufen. Die Seitenschiffe selbst sind in den Jochen, die dem ersten und dritten des Mittelschiffs entsprechen, im Rhythmus βαβ aufgelöst, die Räume β mit Tonnen, die Räume α mit Kreuzgewölben gedeckt. Die Emporen rechts und links sind auf der Eingangsseite durch eine Querempore kontinuierlich verbunden, unter ihr befindet sich ein Vestibül.


Abb. 26.
S. Barbara, Mantua.

Das Neuartige der Anlage sind die Kreuzgewölbe, die Emporen und die Entschiedenheit der Reihung im Mittelschiff, die wahrscheinlich vor dem Umbau noch größer war; daß der Raum in der Gesamtkomposition im übrigen aus der Badia von Arezzo sich ableiten läßt, erscheint als Nebensache.

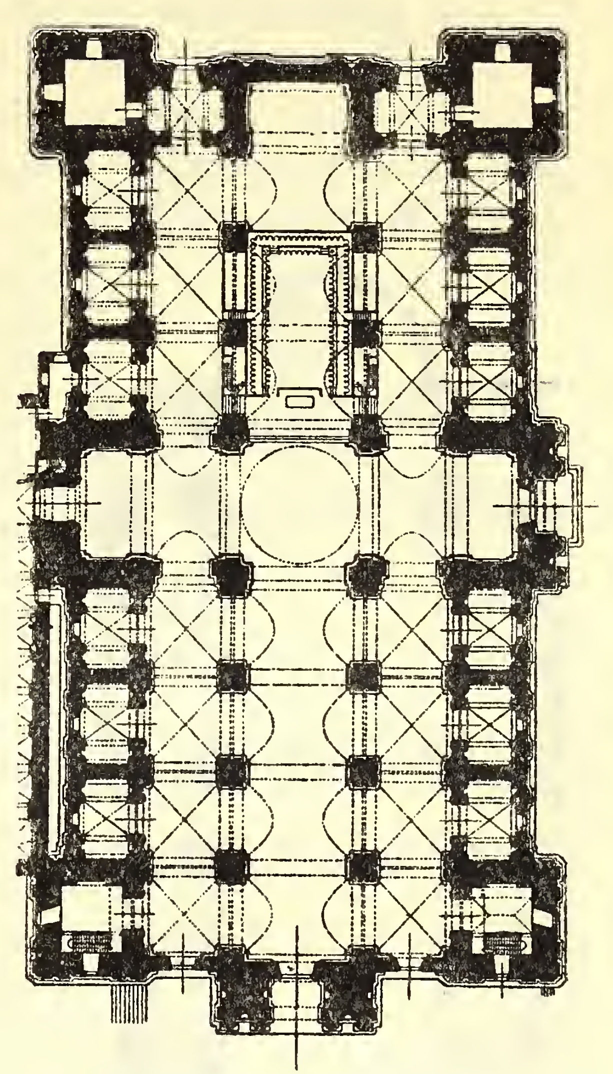
Kommt es auf solche Symptome für die sämtlichen nun folgenden Bauten an, so muß sich auch die Anordnung der Betrachtung ändern. Ich werde nicht mehr den einzelnen Bau als Ganzes in einem Paragraphen erledigen, indem ich ihn in eine Familie verwandter Konfigurationen

---

[1] Abb. 26 schematischer Grundriß nach flüchtiger Reiseskizze.

[2] Die Änderung wurde wohl vorgenommen, um die Kirche heller zu bekommen.

einreihe, sondern von jenen Symptomen ausgehen, so daß ein Bau, der mehrere solche Symptome aufweist, mit seinen entsprechenden Raumteilen in mehreren Paragraphen beobachtet wird.


Abb. 27. Kathedrale, Valladolid.

1. Stichkappen in der Mittelschifftonne hat die Kirche in S. Oreste um 1560[1], Stichkappen in der Mittelschifftonne und Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen hat S. Giorgio Maggiore in Venedig 1565. Kreuzgewölbe im Mittelschiff hat S. Rafael in Mailand, etwa 1565 (in den Seitenschiffen böhmische Kappen), Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen der Gesù in Perugia 1562 (im Mittelschiff flache Decke). Die Stichkappen in der Tonne hat auch der Gesù in Rom, nicht bescheiden, sondern mit allem Nachdruck und den Eindruck bestimmend; begonnen 1568. Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen in S. Vittore in Mailand 1576, im Mittelschiff dagegen noch nach dem älteren Geschmack die Tonne ohne alle Einschneidungen. Vollständig mit Kreuzgewölben bedeckt: die Universitätskirche in Würzburg 1582. Die Kathedrale in Valladolid (Abb. 27) hat die Stichkappentonne im Mittelschiff, Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen 1585. S. Maria degli Angeli di Pizzifalcone in Neapel 1600 hat die Seitenschiffe im alten Geschmack in einzelne Kuppelräume aufgelöst, das Mittelschiff aber mit Stichkappentonne einheitlich zusammengehalten.

Für das 17. Jahrhundert ist die Tonne mit Stichkappen so allgemein gebräuchlich, daß ich mir Beispiele zu nennen sparen kann. Nur für Frankreich nenne ich solche: St. Paul et St. Louis in Paris 1626 mit Kreuzgewölben im Mittelschiff und Val de Grâces in Paris 1645 mit Stichkappentonne.

2. Das breite Mittelschiff des Gesù in Rom 1568 (Abb. 28) wird begleitet von einzelnen Kapellen, die mit elliptischen Kuppeln gedeckt sind. Der Gegensatz gegen die früheren Mitglieder dieser Familie: Badia di Fiesole usw. ist, daß jetzt die Kapellen verbunden sind. Man

---

[1] Die kleinen Stichkappen in Capella Turini im Dom in Pescia setzt Geymüller (Toscanawerk, Biogr. des Giul. di Baccio d'Agnolo, Abb. Bl. 1 und Fig. 1) auf ca. 1545.

braucht nicht ins Mittelschiff zurückzugehen, um in die Nachbarkapelle zu gelangen; es entsteht eine Unentschlossenheit in den Zirkulationsmöglichkeiten. Versteckter sind diese Verbindungen der Kapellen in der Jesuitenkirche S. Fedele in Mailand 1569 (Abb. 29), ausgeprägt in S. Gaudenzio in Novara 1577 (Abb. 30), Redentore, Venedig 1577 (Abb. 31). Es sind nicht Seitenschiffe, die eine überwiegende Längstendenz behalten, sondern die Quertendenz, die Zugehörigkeit als Kapelle zum Mittelschiff überwiegt, die einzelnen Kapellen sind aber nicht mit der Intensität als Individuen hingestellt wie vorher. Ein Bau wie S. Caterina de Funari in Rom 1564, dessen Halbkreiskapellen unverbunden sind, wie die noch der ersten Jahrhunderthälfte entstammenden Kapellen von Sto. Spirito in Sassia in Rom 1540, ist ein konservativer Nachzügler. Isolierte flachrechteckige Kapellen kommen aber auch im 17. Jahrhundert vor, z. B. S. Caterina da Siena in Rom (Piazza Magnanopoli), S. Domenico e Sisto in Rom 1675 und andere. Aber in diesen Fällen ist die Proportionierung so gewählt, daß diese Kapellen ihren Selbständigkeitscharakter verlieren, sie werden Vertiefungen für die Seitenaltäre. Im übrigen besteht die Neigung, statt solcher Kapellen überhaupt gleich Seitenschiffe anzuordnen.

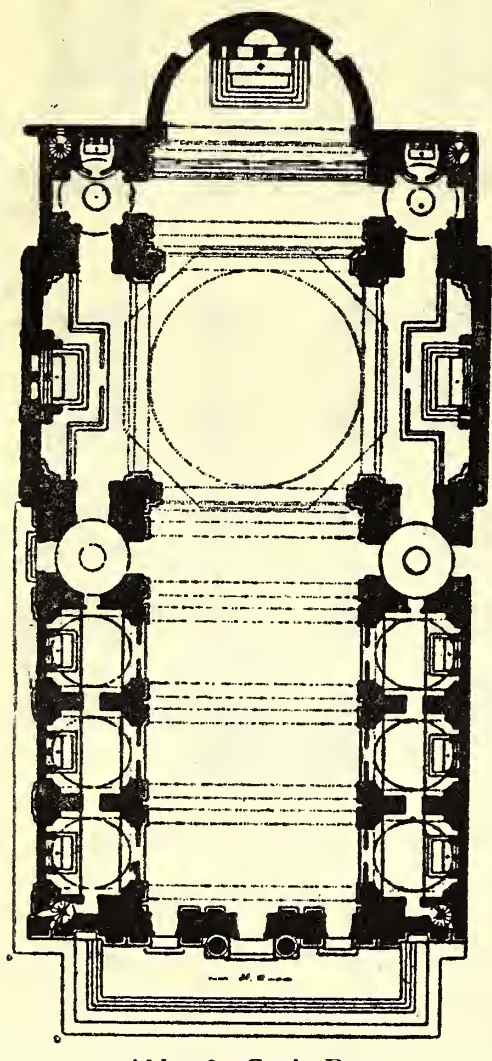


Abb. 28. Gesù, Rom.

3. Die Verschmelzung der Kapellen, so daß ein Umgang um das Mittelschiff möglich ist, besagt, daß das Gefühl für das Peripherische wieder zu Ehren kam. Erhöht wurde der Eindruck des peripherisch Umschlossenen, der Eindruck des nicht radial Ausblühenden durch die Anordnung von Emporen.

Für die Hofkirche der Gonzaga in Mantua von 1562 waren Emporen vorhanden, die über beiden Seitenschiffen bis in das Chorjoch sich erstrecken und auf der Eingangswand durch die Querempore verbunden sind. Bei den Kirchen der Jesuiten sind Emporen die fast ausnahmslose Regel. Als frühester Fall gilt unter diesen die Emporanlage des Gesù in Perugia 1562[1], die Kirche des Profeßhauses in Salamanca 1565 hat nur die Querempore der Eingangsseite[2], der Gesù in Rom 1568 hat sehr

[1] Am vordersten Pfeiler im linken Schiff steht eingemeißelt 1570.

[2] Schubert, Gesch. d. Barock in Spanien, Eßlingen 1908, S. 81.

niedrige Emporen (man stößt fast mit dem Kopf an die Decke) und keine Querempore, ebenso noch etwas verhehlt die Emporen der Jesuitenkirche in Florenz, S. Giovannino. Monumental entfaltet tritt sie in der Jesuitenbaukunst erstmals auf in St. Michael in München 1583, nachdem die Universitätskirche in Würzburg mit zwei Emporen übereinander 1582 vorausgegangen war.

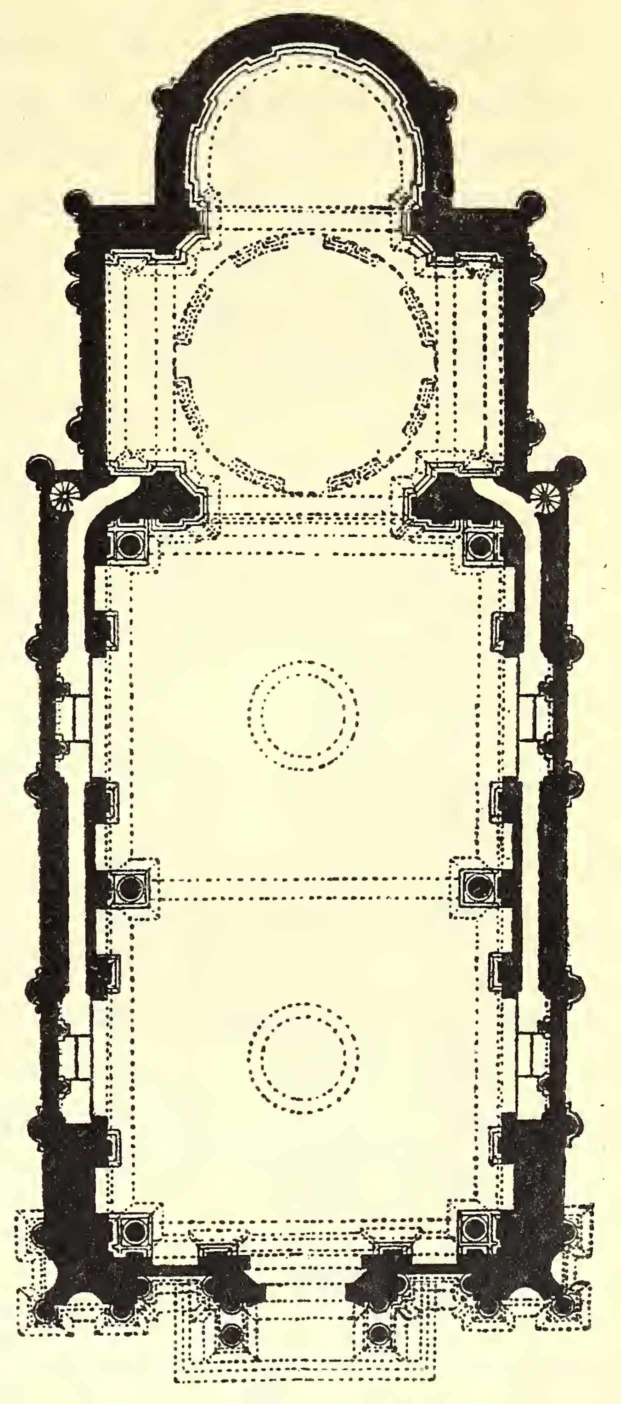


Abb. 29. S. Fedele, Mailand.

In St. Michael, der Münchner Jesuitenkirche, sind die Kapellen unverbunden, sie wenden sich einzeln frontal zum Mittelschiff. Die Empore darüber, mit Quertonnen in jedem Joch gedeckt, behält noch sehr stark die Querrichtung bei, nur Türen verbinden die Emporenjoche, bei denen die Größe und Höhe das Außergewöhnliche ist. Bei S. Maurizio in Mailand 1509 reichten die Emporen nicht über die Kämpferhöhe des Mittelschiffgewölbes, in St. Michael schneiden die Quertonnen als Stichkappen in die große Haupttonne. (Die Stichkappen sind durch das Verhältnis der Radien beider Tonnen sehr klein.) Die Isolierung der Emporenjoche ist bei genauerem Hinsehen noch dadurch verstärkt, daß Ansätze zu Apsidenschlüssen vorhanden sind, welche den unteren Apsiden der Mittelschiffkapellen konform werden sollten. Aber hier fand eine Änderung während des Baues statt, man schloß die Empore mit einer geradlinig verlaufenden Außenmauer ab, und die Ansätze der Apsidenkrümmungen blieben stehen.[1] Hat somit die Empore keine ganz ausgeprägte Längstendenz, wirkt sie als Kontinuum nur durch die vermittelnde Annahme, daß nicht zu jedem Joch eine eigene Treppe führe, sie also wie verbundene Kapellen behandelt ist, so wirkt um so entschiedener im Sinne der peripherischen Bewegung die Querempore an der Eingangswand. Der Raum unter dieser ist nicht als Vestibül vom Innenraum getrennt, sondern ist Teil

[1] Eine Untersuchung der Baugeschichte der Münchner Michaelskirche veröffentliche ich im Münchner Jahrbuch für bild. Kunst 1914.

des Innenraums, und die Brüstung dieser Orgelempore findet nach oben keine Fortsetzung. Es ist eine Brücke innerhalb des Langhauses, im Mittelschiff selbst. Die Empore ist nicht an das Mittelschiff addiert, sondern in das Mittelschiff hineingestellt. Die Wirkung dieses Kompositionsprinzips wird deutlich, wenn man den Raum unter der Empore, der durch Gewölbe auf Pfeilern dreischiffig erscheint, mit den Umgängen vergleicht, die Bramante für St. Peter beabsichtigte. In Bramantes addiertem „Umgang" war die Wirkung so gemeint, daß der Eintretende sich zuerst in einem eigenen Raum befindet, daß die Decke des Hauptraumes nicht diesen Vorraum mit überdeckt, vielmehr erst über den trennenden Pfeilern beginnt. In St. Michael streicht die große Tonne über die Orgelempore weg, die Empore gehört ganz zum Schiff (man bezeichnet ihr Joch als „Vorjoch"). In Bramantes Bau hätte man die scharfe Trennung sofort erfaßt, da sie sich dem Zentralbau entsprechend am gegenüberliegenden Ende spiegeln sollte; in St. Michael dagegen bleibt der Eindruck eines Einbaues, der beim Eintritt einen Teil des Blicks in die große Tonne des Mittelschiffs verlegt. Und wie der Raum unter der Querempore beim Rückblick vom Chor aus ein Ausschnitt aus dem Gesamtraum in der Querrichtung ist, so bedeutet seine Dreischiffigkeit ein plötzliches Zerspalten des Mittelschiffs auch noch in der Längsrichtung.

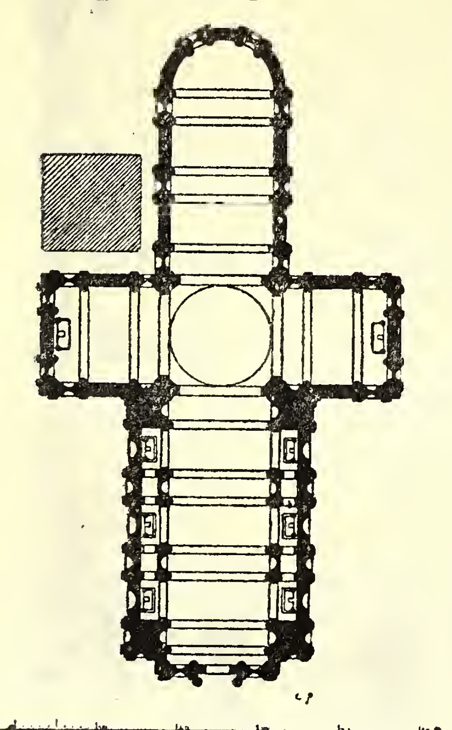


Abb 30. S. Gaudenzio, Novara.

Ich habe es auf diese Stelle aufgespart, das Vorkommen ähnlicher Raumbildungen eines plötzlichen Zerspaltens schon in der ersten Stilphase zu nennen, erst hier wird man verstehen, wie sehr sie dort eine Ausnahme sind. In S. Maria delle Grazie in Pistoja 1484 stößt das flachgedeckte einschiffige Langhaus unvermittelt an einen dreischiffigen Raum oder richtiger an ein Querhaus, dessen kuppelgedeckte Vierung schmäler ist als das Langhaus, die Querschiffflügel sind daher zur Hälfte mit dem Langhaus verbunden statt ganz isoliert zu sein; jenseits von den Querschiffflügeln folgen zwei quadratische flachgedeckte Räume, welche das Langhaus fortzusetzen scheinen, doch sind sie niedriger als dieses.[1] Der zweite Fall ist der Chor von S. Domenico bei Fiesole, dessen Entstehungsdatum ich so wenig kenne wie das des dritten Beispiels, die Kirche im Findelhaus in Florenz. Es sind aber den Körperformen nach sicher Werke der ersten Stilphase. Schließlich muß

[1] Abb. im Toscanawerk, Biographie des Vitoni.

man hier auf die Querempore in der S. Maria delle Grazie in Venedig von 1480 hinweisen.

Gleichzeitig mit St. Michael in München bauten die Jesuiten eine Kirche in Douai, damals in Belgien, eine Replik des römischen Gesù, aber mit stark entwickelter Querempore, die sogar fünfschiffig unterteilt ist.[1] (Zerstört im 18. Jahrhundert.)

Das Vorjoch mit Orgelempore, welche die seitlichen Emporen verbindet, ist von da ab ein selbstverständlicher Raumteil der Kirchen der Gesellschaft Jesu. — Im römischen Gesù fehlt die Querempore noch. Die Jesuitenkirche in Konstanz 1604 hatte Emporen in der Höhe der Stichkappen selbst, sie wurden im 18. Jahrhundert entfernt, die Querempore ist erhalten.

Auch Pfarrkirchen übernahmen diese charakteristischen Raumteile, z. B. S. Paolo in Bologna 1611.[2]

In der Jesuitenkirche in Antwerpen ist die Längstendenz der Seitenemporen ganz ungestört vorhanden, es sind kontinuierliche lange flachgedeckte Begleiträume, 1615.

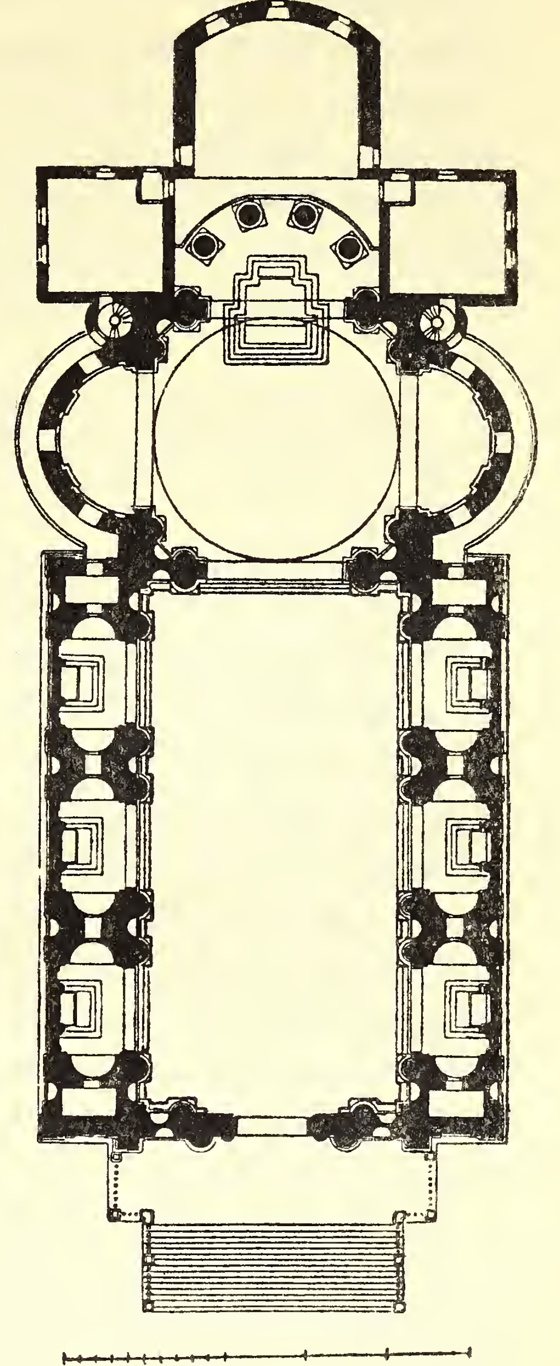


Abb. 31. Il Redentore, Venedig.

Die Innsbrucker Jesuitenkirche entstand 1615; die heute erhaltene stammt von einem Neubau von 1627, der nach dem Einsturz der alten stattfand. Da bei diesem Neubau das dritte Joch in ein Querschiff mit Kuppel verwandelt wurde, so ergab sich wie sonst bei Querschiffen eine Unterbrechung der Empore. In St. Michael in München blieb diese Unterbrechung bei der Anfügung von Querhaus und Chor (nach dem Einsturz 1590) bestehen; die Emporen des Langhauses und die des Chorarmes blieben unverbunden. In Innsbruck aber verband man sie durch Brücken in den Querarmen. Diese Querhausbrücken treten aber hier nicht das erste Mal auf. Schon in der 1617 in Salamanca begonnenen Jesuitenkirche sind sie vorhanden[3], wobei es in diesem Zusammenhang

---

[1] Grundriß bei J. Braun, Die belgischen Jesuitenkirchen, Freiburg i. Br. 1907, S. 117. Douai gehört seit dem Utrechter Frieden 1713 dauernd zu Frankreich.

[2] Ob diese etwa als Ordenskirche errichtet wurde, habe ich nicht untersucht.

[3] Schubert, Gesch. d. Barock in Spanien, Eßlingen 1908, S. 111, Abb. 112.

gleichgültig bleibt, ob eine direkte Herübernahme durch Beziehungen innerhalb des Ordens anzunehmen sei. Die Querhausbrücke ist in der Folgezeit charakteristisch für die (ohne ausreichende Gründe als besondere Familie getaufte) „Vorarlberger Bauschule“. — In St. Paul, St. Louis, der Pariser Jesuitenkirche von 1626 ist die Verbindung der Emporen durch Triforiengalerien innerhalb der Abschlußmauern der Querarme bewerkstelligt, solche Triforien umziehen hier sogar die Chorapsis.

Die Anlagen von Emporen statt über den Seitenschiffen über den Kapellen dieser Seitenschiffe findet sich in Valladolid 1585 in der Kathedrale.

Jesuitenkirchen ohne Emporen sind seltene Ausnahmen. S. Ignazio in Rom 1626 hat nur Emporen im Chorarm, keine im Langhaus. Aber solche Ausnahmen bringen nur zum Bewußtsein, wie selbstverständlich diese Raumteile für den Sakralbau der zweiten Stilphase sind. Immerhin gibt es höchst monumentale Anlagen, die ohne diese charakteristische Raumform auskommen S. Andrea della Valle in Rom 1594, das Langhaus von St. Peter in Rom 1606. Für St. Peter wurde eine Orgelempore auf der Eingangswand im 19. Jahrhundert erwogen (das Modell im Raum der Modelle), aber nicht ausgeführt. Das Fehlen der Querempore ist auch auffällig in der Theatinerkirche in München, die im Langhaus und Chor Emporen hat, im Langhaus nur im ersten und fünften Joch, die schmäler sind als die drei mittleren Joche; diese Emporen springen als Balkone in das Mittelschiff vor.

4. Als Balkone auf Konsolen treten schon die Emporen des Gesù in Rom in den Raum des Mittelschiffes hinein. In S. Barbara in Mantua existieren sie nicht. Wer in der Empore sitzend in das Mittelschiff hinunterblickt, fühlt sich in S. Barbara von diesem Mittelschiff isoliert, im Gesù dagegen als im Mittelschiff befindlich. Der Balkon ist eine Ausschwellung der Emporen, der Raumteil ist doppelt empfunden, er gehört gleichzeitig zwei verschiedenen Partien der Gesamtkirche an, er ist eine Durchdringung. Intensiver als im Langhaus springen die Balkone im Querschiff des Gesù vor. Ebensolche im Chor und Querarm von S. Ignazio in Rom 1626, im Langhaus von St. Paul, St. Louis in Paris 1626, Jesuitenkirche in Salamanca 1617, Jesuitenkiche S. Martin in La Coruña 1693.[1]

Die Orgelempore über dem Eingang wurde mitunter durch Orgelbalkone ersetzt, z. B. S. M. della Vittoria in Rom. Ein frühes bescheidenes Beispiel eines Balkons über dem Eingang (zum Zeigen von Reliquien bestimmt) in S. Lorenzo in Florenz.

---

[1] Schubert a. a. O., S. 222.

Der Wunsch, die Orgel hoch anzubringen, hatte seit jeher zu solchen Balkonanlagen geführt, aber in der ersten Stilphase sind sie bescheiden, sie stehen als Gerät im Raum wie die Altäre; in Florenz stehen heute die Orgeln hinter dem Altar erhöht, ohne als raumbestimmendes Glied zu wirken.[1] Erst in der zweiten Stilphase treten sie auch ohne die Bestimmung für die Musiker auf und mit gleichmäßiger Verteilung in allen Achsen.

5. Wie die Stichkappen und Balkone als Raumdurchdringungen anzusehen sind, so gibt es gelegentlich auch andere Formen der Durchdringung. Der Chor des Redentore in Venedig 1577 (Abb. 31) ist als Halbkreisapsis gebildet, aber nicht durch eine geschlossene Halbkreiswand begrenzt, sondern durch freistehende Säulen. Die Apsis befindet sich in einem Rechteckraum, dem Mönchschor, mit dem sie eine Durchdringung eingeht, denn man empfindet den Mönchschor als komplettes Rechteck und in ihm nochmals die hineinragende Apsis. Die Kirche Val de Grâce in Paris 1645 hat Apsiden an den Kreuzarmen, sie durchdringen sich mit dahinterliegenden Rechteckräumen, und in die Mittelapsis des Chorarms quillt gar von der entgegengesetzten Richtung her eine kleinere Apsis herein, die der dahinterliegenden Marienkapelle.

6. Durchdringungsformen und peripherisches Zusammenschmelzen verbinden sich nun mit einer Abneigung gegen die in sich ausgewogene Raumgruppe. Die Vorliebe für die Reihe ist es nicht, was diese Tendenz ausmacht, die Reihe kann auch durch Addition entstehen, und der Langbau wurde ja in der ersten Stilphase im Sinne der Addition als Reihe gebildet. Es ist die Abneigung gegen die Addition das Formbestimmende, diese Abneigung schafft die langgestreckten saalartigen Räume, die nachträglich unterteilt zu sein scheinen. Bei den Verbindungen von Reihe und Gruppe ging nun die Entwicklung dahin, die Gruppe immer stärker in den Längszug der Reihe aufzunehmen, sie wird allmählich von der Längsrichtung verschluckt. Sprechend ist dabei das Schicksal der Nebenzentren und des Querschiffs.

Im Gesù ist die Raumgruppe zweiter Ordnung noch deutlich vorhanden, aber die Nebenzentren sind kleiner als die Kapellen im Langhaus. Das Mittelzentrum hat nicht die Kraft, sich nach allen Seiten gleichmäßig zu entfalten, der starke Zug der Mittelachse drängt zum Chorarm und läßt die Querarme verkümmern.[2] — In der Kathedrale von Valla-

[1] Eine Spezialarbeit über die Kunstgeschichte der Orgel fehlt. Es ist die Frage, ob die Orgeln in der ersten Phase überhaupt schon ein so wichtiges Kirchengerät geworden waren, daß sie architektonisch von Bedeutung sein konnten. Einige Renaissanceorgeln sind im Toscanawerk abgebildet.

[2] Kurze Querschiffarme hat S. Giovanni Battista in Pistoja, die angeblich 1495 bis 1513 errichtet wurde.

dolid 1585 ist das Querschiff sehr stark entwickelt, aber der Chorarm ist wie das Langhaus von Seitenschiffen begleitet, diese noch von Kapellen, und so übertönt die Längsrichtung die Querschiffe.[1] St. Michael in München bekam bei der Fortsetzung im Jahre 1593 ein Querschiff, aber keine Kuppel; die Tonne des Mittelschiffes setzt sich in der Vierung fort, die Längsrichtung nimmt den Chor nochmals energisch auf. — In S. Andrea della Valle in Rom 1594 ragt das Querschiff noch über die Seitenschiffe heraus, es ist beinahe so gut entwickelt wie der Chorarm, auch sind die vier Nebenzentren vorhanden, wenn auch kleiner als die Langhauskapellen, und so hat dieser emporenlose Bau räumlich fast nichts als die Stichkappen der Tonne, die ihn als Werk der zweiten Phase kennzeichnen. Aber die Querschiffe sind doch nicht so frei ausstrahlend wie früher, sie sind zweijochig, und ihr erstes Joch hat die Breite der verbundenen Langhauskapellen und der Nebenzentren, mit denen es selbst wieder verbunden ist, so daß der Eindruck eines Seitenschiffes entsteht; das zweite Joch des Querschiffs aber ist bedeutend flacher, es wirkt wie eine flache Kapelle. Diese Flachheit des zweiten Jochs kennzeichnet selbst dies Querschiff als verkümmert. — In S. Maria degli Angeli in Pizzifalcone in Neapel 1600 kann man die Nebenzentren noch herausfinden, aber die Nebenzentren vor dem Querschiff sind den kuppelgedeckten Jochen des Seitenschiffes völlig gleichgestellt. Habe ich früher diese einzeln überkuppelten Seitenschiffjoche als Rudimente aus der ersten Phase bezeichnet, so muß ich in diesem Zusammenhang die Kuppeln ausdeuten als Wiederholungen der Nebenzentren, um so eben diesen Räumen den Charakter von Nebenzentren zu nehmen. Der Effekt jedenfalls ist der, daß die Nebenzentren in das Langhaus völlig einbezogen sind. — Als St. Peter in Rom bald darauf 1606 sein Langhaus bekam, da war eine solche Verschmelzung infolge der außergewöhnlichen Größenverhältnisse unmöglich, man hätte das Langhaus fünf-

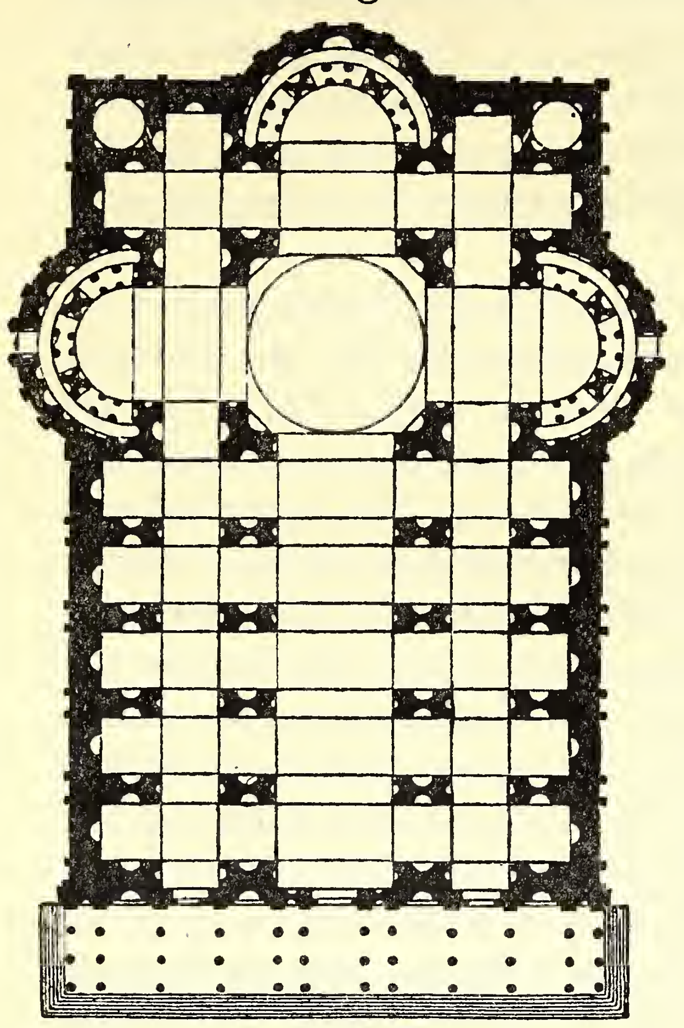


Abb. 32. St. Peter, Rom. Entwurf Raffaels.

[1] Der Bau kam nicht zur Vollendung, der Entwurf abgebildet bei Schubert a. a. O.

schiffig ausbilden müssen. In dem Raffael zugeschriebenen Langhausentwurf (Abb. 32) war eine Anordnung der Seitenschiffe in der Achse der Nebenzentren noch möglich, weil die Pfeiler der Hauptkuppel noch nicht so breit waren wie später, sie haben in Serlios Wiedergabe etwa ein Drittel des Kuppeldurchmessers als Breite; die Langhauspfeiler ließen sich also noch so breit wie die Kuppelpfeiler annehmen. Die bestehenden Pfeiler Michelangelos aber sind fast so breit wie der Kuppelradius, die Seitenschiffe wurden daher nicht in die Achsen der Nebenzentren gelegt (Abb. 33), sondern laufen gegen den Kuppelpfeiler, d. h. sie liegen in der Querachse des Durchgangs, der die Nebenzentren mit dem Hauptkreuzarm verbindet. Dies ziellose Totlaufen der Seitenschiffe gegen die breiten Kuppelpfeiler macht es auch sehr begreiflich, daß man den Längszug hier nicht stark sprechen ließ, sondern die Seitenschiffe aus (längselliptisch) überkuppelten Jochen addierte. — Was diese Generation bei so großen Unternehmungen bei nichtgebundenen Händen geleistet hätte, zeigt der Entwurf Scamozzis für den Salzburger Dom, gleichzeitig mit dem Langbau von St. Peter 1606. Das Langhaus ist dreischiffig und fünfjochig, die Seitenschiffe wie in der genannten neapolitanischen Kirche in einzelne quadratische Kuppelräume aufgelöst (Abb. 34), so daß die fünfte dieser Kuppeln dem einstigen Nebenzentrum entspricht. Die Querschiffe, zweijochig und mit großen Apsiden schließend, sind mächtig ausladend und in den zwei Jochen durch Nebenschiffe begleitet — das erste Joch ist dabei identisch mit dem letzten des Langhauses —; trotzdem überwiegt der Chorarm, auf dessen erstes Joch ein quadratischer Raum folgt, dessen Kuppel wohl niedriger als die der Vierung zu rekonstruieren ist, die Seitenschiffe, hier im Rhythmus b a b, setzen sich neben diesem zweiten Kuppelraum fort, an den die Chorapsis anschließt. Ein Aufriß ist nicht erhalten, aber sowohl aus den im Grundriß überlieferten Treppen wie aus dem jetzt bestehenden, nach einem späteren stark reduzierten Ent-

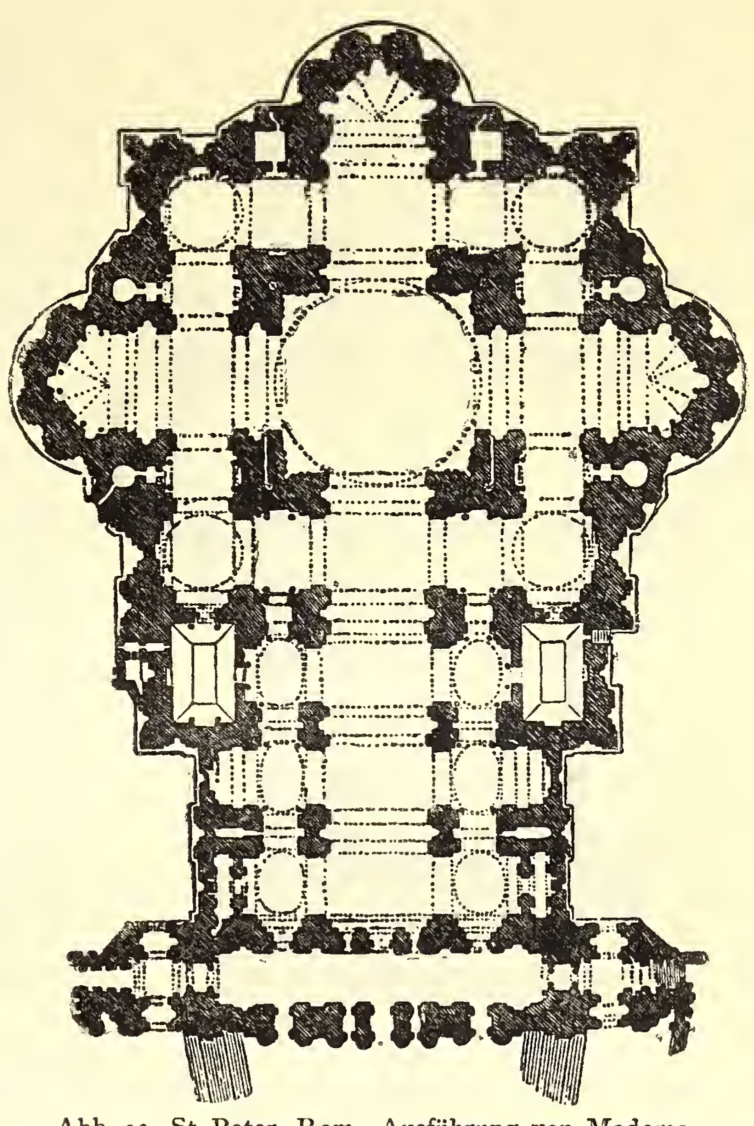


Abb. 33. St. Peter, Rom. Ausführung von Madema.

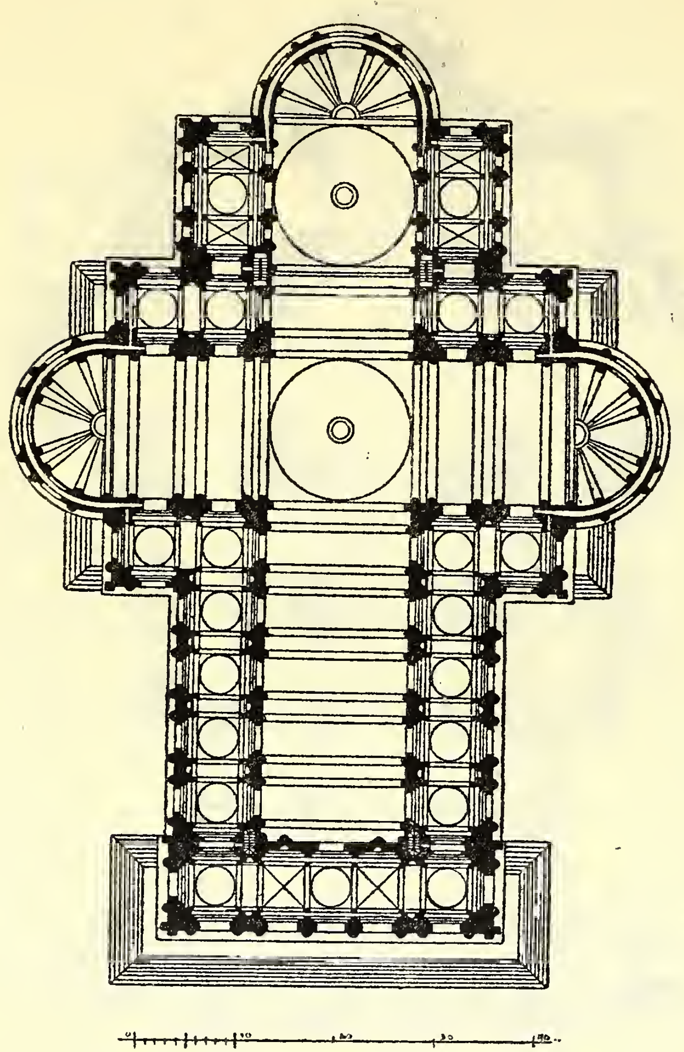


Abb. 34. Dom, Salzburg. Entwurf Scamozzis.

wurf ausgeführten Dom ist auf die Absicht, Emporen über den Seitenschiffen anzulegen, zu schließen; sie wären durch eine Querempore über dem Vestibül verbunden gewesen. Der 1614 ausgeführte Dom in Salzburg benutzte die vorhandenen romanischen Fundamente, die drei Arme der Vierung sind gleich geformt und gleich lang, das Langhaus ist durch Stichkappentonne im Mittelschiff, durch Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen, durch Emporen mit Balkonen über diesen, die in das Mittelschiff auskragen, dem Geist der Epoche angepaßt. Das gleichmäßige Ausstrahlen der drei Vierungsarme ist ein Rudiment des älteren Geschmacks und ein Zugeständnis an vorhandene Fundamente.

In S. Ignazio in Rom 1626 sind die Nebenzentren ganz eliminiert, in St. Paul, St. Louis in Paris 1626 sind die Räume, die den vorderen Nebenzentren entsprechen, zum Langhaus geschlagen, die, welche den hinteren Nebenzentren entsprechen, mit Kreuzgewölben gedeckt, so daß diese vier Räume unbedingt nicht mehr als gleichmäßig um die Vierung ausgewogen aufgefaßt werden können.[1] Vollständig eliminiert sind die Nebenzentren in anderen gleichzeitigen monumentalen Jesuitenkirchen: San Isidro el Real in Madrid, S. Juan Bautista in Toledo, Universitätskirche in Innsbruck, Universitätskirche in Wien, alle 1626 begonnen.

7. Mit diesem Streben die Gruppe auszuschalten geht das Aussterben des Rhythmus parallel. In S. Barbara in Mantua 1562 existiert er noch durchwegs, in S. Fedele, der Mailänder Jesuitenkirche, die das Langhaus noch als Addition zweier überkuppelter Joche gibt, erscheinen die Seitenkapellen mit den sie flankierenden Beichtstuhlnischen und den über diesen sich öffnenden Emporen im Rhythmus b a b, b a b. Die Jesuitenkirche SS. Martyri in Turin (ähnlich auch S. Carlo in Turin) und S. Filippo in Genua wiederholen diesen Rhythmus. Die Jesuitenkirche

[1] Abhängig von der Pariser Jesuitenkirche ist die in Caen, sie hat aber Kreuzgewölbe in sämtlichen Raumteilen bis auf Apsis und Vierung, an letzterer eine böhmische Kappe.

S. Bartolomeo in Modena gehört zur nämlichen Familie, obwohl sie ganz mit Benutzung gotischer Substanz entstanden nur als Umbau anzusehen ist.

Diese Reihung von Gruppen in dem Schema b a b, b a b, b a b ist systematisch-gedanklich fraglos als letzte Konsequenz des Gruppierungs- und Additionsprinzips anzusehen, es geht über die einfache fortlaufende Alternation b a b a b a b hinaus, aber ich lasse es dahingestellt, ob diese höchste Form nicht wieder in die einfache Reihung identischer koordinierter Glieder zurückfällt und trotz des Rhythmus der Eindruck des Gereihten nicht überwiegt.

Es gibt aber auch einige Beispiele des einfachen Rhythmus b a b a b..., so S. Gaudenzio in Novara 1577 mit verbundenen Kapellen, die Jesuitenkirchen S. Isidro in Madrid, letztere ist eine besonders interessante Ausnahme, weil hier der Rhythmus, das Charakteristikum der ersten Phase, mit allen bisher genannten Symptomen der zweiten gemeinsam auftritt; die Kapellen sind verbunden und mit Kreuzgewölben gedeckt, die Emporen durchlaufen die Achsen a und b kontinuierlich, die Querschiffe sind verkümmert usw. In S. Juan Bautista in Toledo entsteht der Rhythmus sekundär durch die Breite der Pfeiler und ihre Besetzung mit Nischen.[1] — Im 18. Jahrhundert hat den Rhythmus b a b a b ... der Dom in Fulda 1702 (wobei ungewiß bleibt, wie weit die alten Fundamente bestimmend waren), und die Jesuitenkirche in Trient 1708. Letztere[2], mit S. Salvatore in Venedig verwandt, hat ein fünfjochiges Langhaus B A B A B, die Joche B mit Tonnen, in die eine Stichkappe auf jeder Seite einschneidet, die quadratischen Joche A mit Kreuzgewölben. In den Seitenschiffen fängt die Reihe mit dem quadratischen kleinen kreuzgewölbten Joch a an, es folgt die Quertonne mit Stichkappen in b. Das Raumschema wäre also:

a	B	a
b	A	b
a	B	a
b	A	b
a	B	a

wie in S. Salvatore in Venedig. Aber nicht nur die Stichkappen in sämtlichen Tonnen verändern den Eindruck gründlich, sondern die Existenz von Emporen über a, die sich nun als einzelne Logen oder „Coretti", wie die Italiener sagen, sowohl gegen B wie gegen b öffnen. Auch ohne daß man die Kreuzgewölbe in diesen Coretti zu sehen braucht, die nach dem Mittelschiff und in der Längsrichtung des Seitenschiffes weiterzeigen, fühlt man die Kontinuität des Gesamtraumes, der sich nicht rhythmisch aus Individuen additiv zusammensetzt, sondern erst als großes Parallelepiped in einem Stück gegeben und

[1] In diesem streng genommen nicht räumlichen Sinn ist der Rhythmus häufig vorhanden, z. B. in der Münchner Michaelskirche.

[2] Abb. bei J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Freiburg i. Br. 1910, Taf. 11 (b, c).

nachträglich — hier rhythmisch — unterteilt ist. Der Sinn des Rhythmus verschwindet vor diesem Gefühl des in den Raum Hineingebauten, des durchdringungsmäßig aus einem Ganzen Herausgeholten. Trotz des Rhythmus ist hier kein Absetzen, kein Stillstand von Raum zu Raum, sondern ein breites Fluten.

Alle diese Fälle des Rhythmus sind Ausnahmen, die große Masse der Kirchenbauten nach 1550 bis um 1700 — und diese Masse ist sehr groß — findet den befriedigenden Ausdruck für das Raumempfinden der Zeit in der Reihe koordinierter Teile.[1]

8. Für den Eindruck wichtig ist die relative Höhenlage der Emporen. Liegen sie vollständig unter dem Kämpfer der Mittelschifftonne, so erscheinen sie samt den unter ihnen befindlichen Kapellen noch additiv empfunden, reichen sie über jenen Kämpfer, so daß die Emporenräume selbst als Stichkappen in die große Tonne eindringen, so nähert sich, je höher diese Gewölbe hinaufreichen, der Gesamteindruck dem einer Hallenanlage. Sehr ausgeprägte Fälle: Jesuitenkirche in Posen 1651, die in Breslau 1689, Schloßkirche in Friedrichshafen 1695. Das Rechteck der äußersten Umfassungsmauer erscheint — Vorjoch, Seitenschiffe und Emporen, Querschiff und Chorarm umfassend — als das Primäre, und alle die genannten Raumgebilde sehen aus wie nachträglich hineingestellt. Reine Hallenanlagen im 17. Jahrhundert z. B.: die Jesuitenkirchen in Luxemburg 1611, in Mecheln 1670, Cambrai 1679, Bonn 1686. Über spanische Hallenkirchen des 17. Jahrhunderts vgl. Schubert, a. a. O. S. 270; die Parochialkirche San Salvador in Sevilla ist eine dreischiffige Halle, es wurden dabei Teile einer älteren Moschee mitbenutzt, Emporen zwischen die Strebepfeiler eingezogen.

9. Alle Symptome, die ich angeführt habe, sind für den Zentralbau der gleichen Zeit genau so bestimmend wie für den Langbau, eine getrennte Besprechung der Zentralbauten wäre daher nicht nötig gewesen, sie bietet jedoch den Vorteil, daß, wie in der ersten Phase gerade der Langbau die Herrschaft des Gruppierens, so in der zweiten Phase der Zentralbau die Herrschaft des Reihens und Verschmelzens, die durchgängige Abneigung gegen die Addition beweist. Die Gruppe besteht fort, selbst in ihren höchsten Ausbildungen als Gruppe zweiter Ordnung, aber sie ist um den Additionscharakter so weit als möglich gebracht.

Stichkappen sind die Regel in allen Tonnengewölben des Zentralbaus, eine Gruppe zweiter Ordnung wie der Dom in Brescia 1604 ist mit der S. M. di Carignano in Genua identisch, aber völlig umgestimmt durch die Stichkappen und die Orgelempore; auch die Kuppeln bleiben nicht

[1] Außergewöhnlich die Theatinerkirche, München, mit dem Langhaus b a a a b, das übliche Vorjoch b wirkt sonst nicht rhythmusbestimmend.

immer unangetastet. Einschneiden der Fenster in den Fuß der Kuppel, z. B. im Gesù in Rom, in S. Andrea del Quirinale Rom 1678, Theatinerkirche München 1663.

10. Die Kirche des Escorial 1573, eine Raumgruppe zweiter Ordnung, wie die Madonna di Carignano in Genua, ist ringsum von Emporen umzogen. In der Kirche der Bernhardinernonnen in Alcalá de Henares 1617 streicht eine Empore über die elliptischen Kapellen der Diagonalen und durch die Kreuzarme; sie öffnet sich mit rechteckigen Toren auf flache Balkone. Das Umkreisen des Kernes als Aufhebung der radialen Kraft des Mittelraumes — der hier elliptisch ist — wiederholt sich in der Laterne der Kuppel, es entsteht durch einen starken Rücksprung der Laternenwandung ein oberer Umgang um die Scheitelöffnung der Kuppel. Die Erzeugung eines Umgangs durch Rücksprung, also ein oberes Ausweiten des Raumes, findet sich schon 1553 in der Capella Pellegrini in Verona. Peripherische Raumringe sind in der S. M. della Salute 1631 sowohl am Fuß des Tambours wie am Fuß der Kuppel gebildet[1], intensiv hervorgehoben durch die Verkröpfung in den Ecken. In der Salute zieht sich ein Umgang auch unten um den achteckigen Hauptraum (Abb. 35), es ist seit vielen Jahrhunderten der erste echte Umgang wie einst in byzantinischer Zeit.[2] Aber die radiale Kraft des Hauptraums ist hier noch wirksam, radiale und peripherische Tendenz sind gegeneinander ausgespielt. Der Umgang bildet ein konzentrisches äußeres Oktogon um den Hauptraum, die beiden Stellen, an denen die Tiefenachse des Gebäudes durchschneidet, enthalten den Eingang und den Durchgang zum Chorteil, die übrigen sechs Seiten haben rechteckige Altarkapellen, additiv an den Seitenmitten. Die Gewölbe des Umgangs

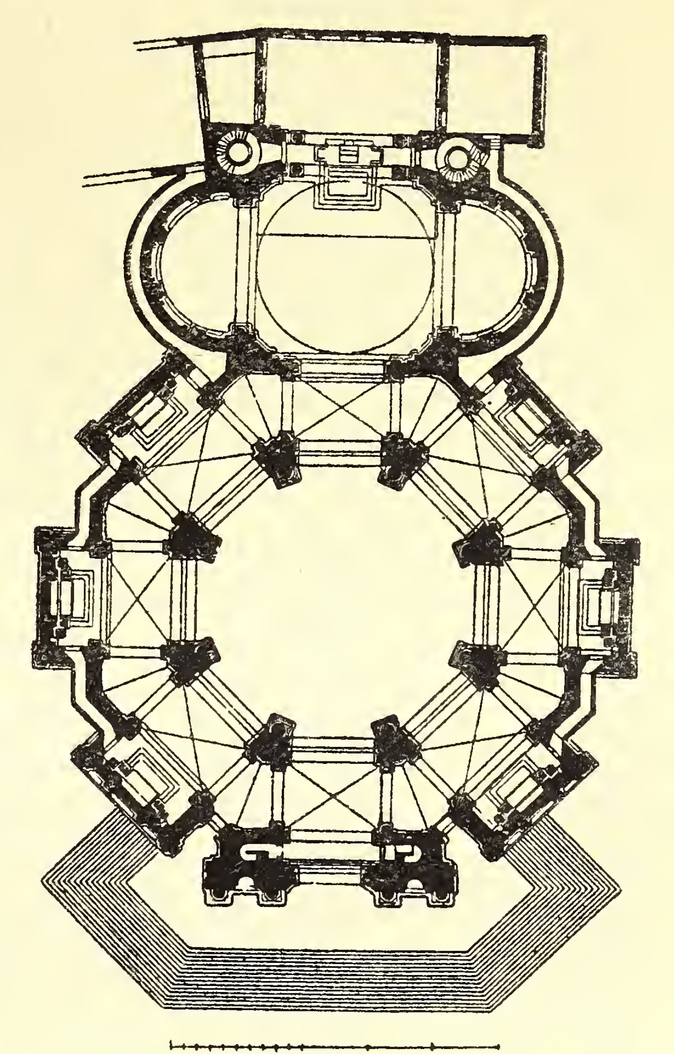


Abb. 35. S. Maria della Salute, Venedig.

[1] Vorgebildet in der S. M. delle Carceri in Prato 1485, wo er aber durch die Flachheit des Reliefs mehr als Balusterbekrönung des Gebälkes wirkt.

[2] Ein Zentralbau mit Umgang, nur gezeichnet nachweisbar bei Polifilo (abgebildet bei Burckhardt, G. d. Ren. S. 45, und in Leonardos Skizzen als Wiedergabe von S. Lorenzo in Mailand).

sind Formen, die an den Knickpunkten sich ganz selbstverständlich so verschneiden, daß auf der inneren Hälfte der Grat eines Kreuzgewölbes, auf der äußeren der eines Klostergewölbes sich ergibt. Aber es sind nun durch diesen peripherischen Zug hindurch radiale Tonnen in den Achsen so angeordnet, daß hier Kreuzgewölbe entstehen, die auf die ausspringenden Kapellen hinleiten.[1] Ähnlich sind radiale und peripherische Tendenz gegeneinander wirksam in der Kirche des Jesuitenkollegs in Loyola in Spanien 1689; der Hauptraum, ein Kreiszylinder mit Tambour und Kuppel, im Erdgeschoß umzogen von einem Kreisumgang, den eine Ringtonne deckt, die in den Diagonalen von radialen Tonnen durchsetzt ist, so daß hier Kreuzgewölbe entstehen. Die Türen, die zum Kolleg führen, stehen nicht in den Raumachsen, sondern den Pfeilern gegenüber, Balkone springen über ihnen vor (Abb. bei Schubert, a. a. O. S. 264ff.).

11. Häufiger als die kontinuierliche Empore sind im Zentralbau die einzelnen Coretti, die meist mit Balkonen in den Mittelraum hineinquellen, besonders charakteristisch als Diagonalcoretti. Die frühesten Diagonalcoretti sind vielleicht die in der Capella del Tesoro am Dom in Neapel 1608 (Tafel II, a), ob die in S. Giuseppe in Mailand aus der ersten Bauzeit 1607 stammen, weiß ich nicht.[2] Entscheidend war der Einbau von Coretti in die Kuppelpfeiler von St. Peter in Rom 1639, Val de Grâce Paris 1645.

Coretti in den Kreuzarmen, also neben den Kuppelpfeilern vorspringend, z. B. in S. Agnese in Rom 1645, S. Maria in Campitelli in Rom 1665. Emporen schließlich über den Nebenzentren am intensivsten in der Kollegienkirche in Salzburg 1696. Aber selbst vergitterte Emporen für die Brüder, wie in S. Carlo alle quattro fontane in Rom 1640, wirken für die ergänzende Phantasie äußerst stark mit, die Phantasie umschreibt sofort um die Gesamtanlage das äußere Rechteck und nicht nur im untersten Grundriß, sondern zieht gleich das Parallelepiped in voller Höhe herum, so daß alle Einzelräume wie herausgeholt scheinen aus diesem primär gegebenen höchst simpeln Raumgebilde.

Brücken in reinster Form hat S. Carlo in Modena 1664 (?) ein griechisches Kreuz mit Mittelkuppel, die vier Ecken durch Rechteckräume ergänzt, so daß im Gesamtrechteck eine Art Gruppe zweiter Ordnung entsteht — aber die Stellen der Nebenzentren sind mit Stichkappen-

[1] Eine Wiederholung der Salute in Gostyn 1668, wenn das Posener Inventar recht hat; ein Grundriß ist dort nicht gegeben.

[2] Coretti ohne Balkone befinden sich jetzt in S. Eligio degli Orefici in Rom, es ist ganz selbstverständlich, daß sie später eingebaut wurden, was jetzt auch von Antonio Muñoz nachgewiesen ist, vgl. Rivista d'Arte, Anno VIII (1912) Nr. 1 u. 2, La chiesa S. Eligio in Roma e il suo recente restauro.

tonnen gedeckt; die Brücken gehen quer von jedem Kuppelpfeiler zur Außenwand, so daß man von ihnen aus in den Querarm und den Eckraum sieht. Brücken zweigen in S. Ambrogio in Genua von der Orgelempore im rechten Winkel ab und stoßen auf den Schiffspfeiler; hier sieht man von ihnen aus in den Eckraum und den Vorarm. Raumbestimmend im höchsten Maße die Brücken in S. M. della Consolazione in Turin, und die in SS. Apostoli in Rom 1702 in den Seitenschiffen, quer zwischen den einzelnen Jochen herübergespannt.

12. Stichkappen, Umgang, Emporen, Coretti, Balkone, Brücken, das sind alles Binnenformen des Gesamtraumes. Das primäre Gefühl für diesen Gesamtraum drängt nicht zu einer Gruppe um einen Mittelpunkt, sondern zu einem länglichen Rechteck, in dem die Längsachse alles mit sich schwemmt. So ist im Zentralbau sehr oft der Kreis aufgegeben, der Mittelraum und seine Kuppel werden elliptisch. Erstmals in S. Andrea in via Flaminia in Rom 1550, in dem Grenzjahr, das sich für die beiden Stilphasen der Raumform ergibt, entstanden.[1] Dann 1572 S. Anna dei Palafrenieri in Rom, S. Giacomo dei Incurabili in Rom 1580.[2] Durch die elliptische Form ist die Längsrichtung — bzw. die Querrichtung — über die radiale gleichmäßige Ausstrahlung zum Siege gebracht, das Gleichgewicht unbedingt gestört.

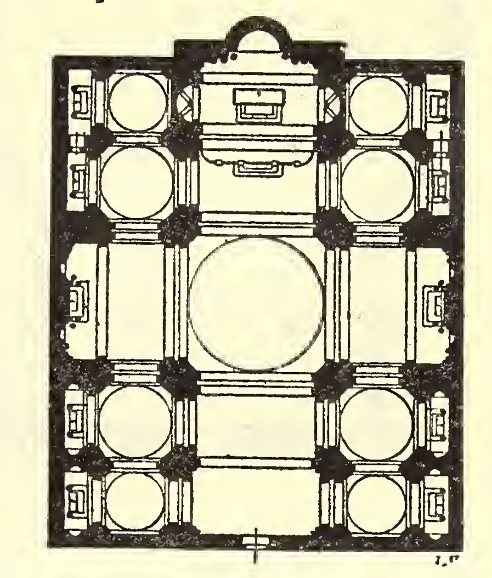


Abb. 36. Gesù nuovo, Neapel.

In anderen Fällen ist die Längsrichtung durch andere Mittel betont. Der Gesù nuovo in Neapel 1584 (Abb. 36) ist im Kern eine Gruppe zwei-

[1] Über vorausgegangene Ellipsen in Entwürfen von Peruzzi und Serlio vgl. bei H. Willich, Vignola, Straßburg 1906, Anm. auf S. 64.

[2] Elliptische Kuppeln im 17. Jahrhundert u. a. S. Carlo Neapel 1602, Kirche der Bernhardinernonnen in Alcalá de Henares 1617, S. Giovanni in Piacenza, S. Carlo alle quattro fontane Rom 1640, in gewissem Sinne auch die Servitenkirche in Wien 1651 mit einer Art elliptischem Spiegelgewölbe auf Stichkappenhohlkehle, ferner Église des quatre Nations Paris 1660, S. M. in Monte Santo in Rom 1662, Kreuzherrenkirche Prag 1671, S. Andrea in Quirinale in Rom, querelliptisch, 1678, Kajetanerkirche in Salzburg, querelliptisch, 1685, S. Maria della Vita Bologna 1688, S. Trinità in via Condotti in Rom ca. 1700; im 18. Jahrhundert: S. Peter in Wien 1702, S. Domenico in Modena 1708, Carl-Borromäus-Kirche Wien 1717, Salesianerinnenkirche Wien 1717, Pfarrkirche in Makova in Böhmen bei Přibram 1719, kurfürstliche Kapelle in Breslau 1722, Wallfahrtskirche in Wahlstatt in Schlesien 1727, Kirche in Sepekau in Böhmen 1730, Magdalenenkirche in Karlsbad i. B. 1732, S. M. della buona Morte Rom 1737, Schönbrunn in Oberbayern, Wies in Oberbayern 1736, Kapelle in der Kathedrale von Zaragozza 1753, Sagrario in Jaén 1764, San Juan de Dios in Murcia 1786. Beispiele des 18. Jahrhunderts habe ich der Bequemlichkeit halber hier gleich mitgenommen.

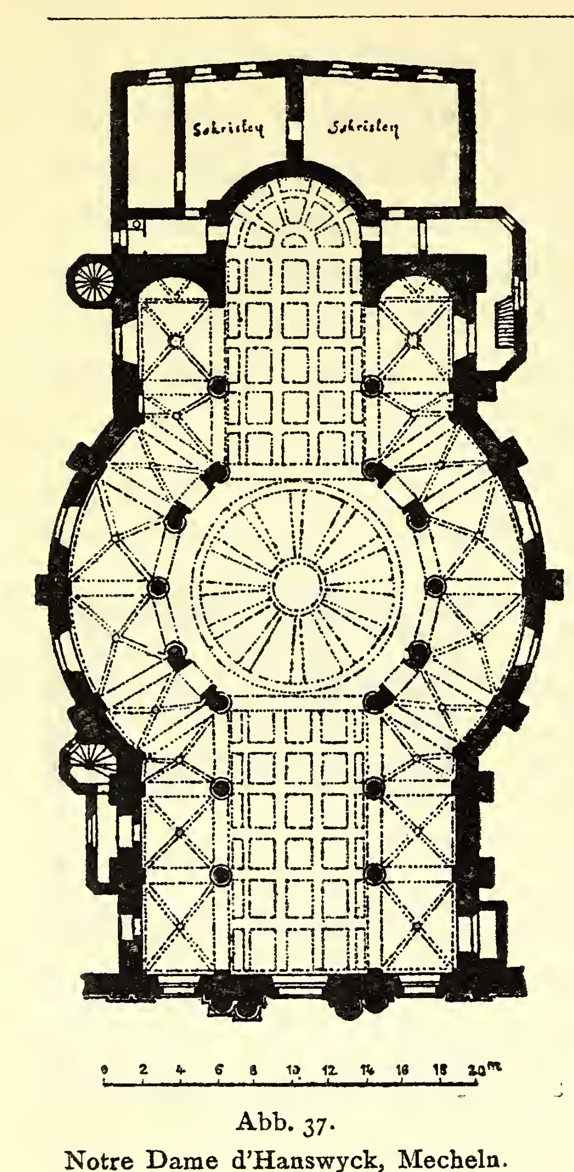


Abb. 37.
Notre Dame d'Hanswyck, Mecheln.

ter Ordnung, aber der Vor- und Chorarm sind zweijochig und den zweiten Jochen entsprechen Wiederholungen der Nebenzentren in wenig verkleinerten Maßen. Aus der Gruppe wird eine dreischiffige Anlage, die in der Mitte vom Querschiff durchschnitten wird, an dessen eines Joch nur eine flache Kapelle anschließt, deren Tiefe den Kapellen der verdoppelten Nebenzentren gleichkommt. So schließt sich das Ganze wieder in das simple Parallelepiped. Ähnlich ist die Jesuitenkirche S. Ambrogio in Genua 1589 gebildet, nur sind hier im Chorarm die zweiten Kuppelräume fortgelassen. Die Längsrichtung ist schon durch die vorderen Kuppelpaare gesichert. Der Chor schließt flach, das Ganze wirkt parallelepipedisch. S. Alessandro in Mailand 1602, ohne Emporen, mit Stichkappen ausschließlich in der Chorapsis, sonst unzerschnittenen Tonnen und Kuppeln, eine Gruppe zweiter Ordnung mit stark entwickeltem Chor, erreicht die Übersetzung des aus der ersten Phase übernommenen Raumschemas, ausschließlich durch die Größe des angehängten Chorarmes, der als griechisches Kreuz mit Kuppel mit seinem vorderen Arm in die Raumgruppe eingezahnt ist; die Wiederholung der hinteren Nebenzentren als (isolierte) Kapellen tut noch das übrige. Die Seitenkapellen der Kuppelräume und der Querarme schaffen wieder das umschriebene Rechteck.[1]

In der Salute in Venedig 1631 ist das Gleichgewicht, das der große Oktogonbau mitsamt seinem Umgang und den radialen Kapellen hat, aufgehoben durch die selbständige Entfaltung des Chores zu einem zweiten Zentralbau, der gerade durch die konservativ additive Behandlung seiner Nebenräume nicht den Eindruck eines bloßen Nebenraumes des großen Oktogons aufkommen läßt. Eine volle Verschmelzung beider Raumgruppen wäre erreicht, wenn der Umgang oder etwa eine Empore sich kontinuierlich von einer in die andere fortsetzen würde. Ich finde solche Exemplare erst im 18. Jahrhundert. Aber diesem Geiste einer

---

[1] Mit diesem überkuppelten Chor hinter der Raumgruppe ist Scamozzis Entwurf für den Salzburger Dom zusammenzuhalten.

Verschmelzung in der Längsrichtung entstammt die Raumform der Notre Dame d'Hanswyck in Mecheln von 1663 (Abb. 37). Der Kuppelraum liegt in der Mitte der überwiegenden Längsachse, so daß Vor- und Chorarm gleich sind, das Querschiff fehlt total, in die Querachse ist sogar eine Säule gestellt, die kreuzgewölbten Seitenschiffe schmiegen sich um den Kuppelraum, dessen Durchmesser die Mittelschiffbreite überragt, es ist ein weiches Fließen.[1] Die Notre Dame d'Hanswyck sieht aus wie eine Übersetzung der Sorbonnekirche in Paris 1635 (Abb. 38) ins Flüssige — damit meine ich freilich nicht, daß ein tatsächlicher Zusammenhang besteht, man soll sich nur das innerhalb der Stilphase Gemeinsame auch hier klar machen. Die Kuppel steht wieder in der geometrisch genauen Mitte der Längsachse, die Querachse ist stark verkümmert, die vier Kapellen aber, die den Bau zum Rechteck ergänzen, bleiben isoliert, ihre Richtung ist zwar die des Mittelschiffes, aber sie ist durchkreuzt vom Querschiff, das nicht vom Zentrum des Kuppelraumes nach beiden Seiten symmetrisch ausstrahlt, sondern in einer einzigen Querrichtung durchschießt, im Norden den Eingang, im Süden Grabmal und Altar als Ziel. Es ist ein ganz vereinzelter Fall von Zerhacktheit — ohne das Gruppenmäßige der ersten Phase, ohne das Schwimmende der zweiten, als länglicher rechteckiger Zentralbau, trotzdem ganz das Produkt der zweiten.

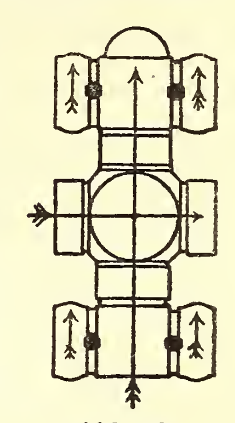


Abb. 38.
Sorbonne, Paris.

Mit wenig anderen Mitteln ist S. M. in Campitelli in Rom 1665 (Tafel II, b) um das Gruppenmäßige gebracht. Es ist wie S. Alessandro in Mailand eine Reihe zweier reicher Gruppen; in der vorderen ist aber die Hauptkuppel gestrichen und durch eine Tonne ersetzt, so daß man kaum mehr die verbundenen Kapellen b a b als Nebenzentren und Querarm erkennt, neben dem breiten Mittelraum werden sie zu abhängigen Begleiträumen. Die zweite Gruppe ist wieder durch Verkümmerung der Querarme, Betonung des Längsarmes umgestimmt[2], und so rollt der Raum als breiter zäher Strom behäbig gegen die Chorapsis; der Eindruck einer Wellenbewegung beruht dabei auf den wechselnden Höhen der Coretti und Balkone.

13. Die häufige Erscheinung, daß die Einzelräume sich in ein einfaches umschriebenes Rechteck einordnen, daß der ganze Reichtum differenzierter Binnenformen sich in einem saalartigen zusammenhängenden Gesamtraum abspielt, hat nun ihre Parallele in der Häufigkeit

[1] Zur Annahme Gurlitts, daß hier eine frühmittelalterliche Grundlage möglich sei, scheint mir kein Anlaß; vgl. C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Belgien usw., Stuttgart 1888, S. 32.

[2] Es ist gleichgültig, daß hier das Grundstück schmäler wurde.

nicht weiter differenzierter rechteckiger Säle. In der ersten Phase sind sie eine Ausnahme: Miracolikirche in Venedig 1480, Capella Sistina in Rom 1485. Aber nach 1550 erscheinen sie nicht mehr so selten: 1550 S. Giorgio dei Greci in Venedig; 1555 S. Giuliano in Venedig, Burckhardt sagt entrüstet „geradezu ein parallelepipedischer Kasten“[1], S. Stefano ai Cavalieri in Pisa 1562 (abgerechnet die später hinzugekommenen Seitenräume), S. Moisè in Venedig 1668, S. Marcuola Venedig.[2] Hat man einmal erkannt, daß diese primitiv wirkenden Räume bewußt gewollt sind, so wird man den Saalcharakter auch an den durch ihre Binnenformen reicher wirkenden Kirchen als das Wesentliche wiedererkennen. Das Breitwerden der Mittelschiffe, das Untergehen der Begleiträume in einem breiten Strom entspringt aus diesem Streben. Ja der Saalcharakter führt geradeswegs zum Schlüssel des Verständnisses der ganzen Phase.

Je uninteressanter die Kontur des Raumes ist, um so stärker wird das Gefühl für seine Kontinuität, für das die Konturen erfüllende Spatium. Die Nebensächlichkeit der Raumgrenzen hat weiter zur Folge, daß man auch den kontinuierlichen Zusammenhang des Innenraumes mit dem freien Außenraum empfindet. Alle saalartigen großen Räume, ob es nun einfache Rechtecke ohne Binneneinteilungen sind oder Rechtecke, deren Konturen infolge von nachträglich hineingestellten Schiffen, Kapellen, Emporen teilweise nur zu ahnen sind, wirken als Ganzes genommen als Ausschnitt aus dem unendlichen formlosen Weltraum.

14. Dies Verlangen, den ganzen Innenraum als Teil, als etwas Unfertiges hinzustellen, ließ nun noch ein viel schlagenderes Mittel als berechtigt und willkommen erscheinen: die Erschwerung der Orientierung.

S. Trinità in Turin 1610 (?), geweiht 1680, ist ein einfacher kreiszylindrischer Raum mit Kuppel; radial addiert sind Nebenräume im zyklischen Rhythmus b a b . . ., aber es sind nicht vier oder acht Nebenräume, sondern sechs. So liegt der Chorkapelle nicht eine ebenso breite a-Achse gegenüber, sondern eine b-Achse, die den Eingang enthält — darüber die Orgelempore; in den zwei übrigen b-Achsen stehen Beichtstühle, darüber Coretti mit Balkonen.[3] Da man nun gewöhnt ist, daß die diametral gegenüberliegenden Achsen konform sind, so ist man immer wieder überrascht, das Erwartete um eine Achse verschoben zu

---

[1] Cicerone 1898[7], S. 492 f.

[2] S. Susanna in Rom 1595 macht auch den Eindruck eines Saales, trotzdem seitlich je eine Kapelle vorhanden ist.

[3] Das Mönchschor hinter der Chorkapelle sowie der Hauptaltar und die Glaswand, die zwischen Mönchschor und Chor den Durchblick gestattet, stammen aus dem 18. Jahrhundert.

finden. Und das beruht nicht einfach auf der Gewöhnung einer bestimmten historisch abgegrenzten Epoche, sondern auf der ein für allemal gleichbleibenden Organisation des Menschen, der nach rechten Winkeln gebaut ist, nicht nach Winkeln von 60°.

Viel komplizierter ist die Kapelle des S. Sudario am Dom in Turin 1657 (?) mit acht Nischen, die den Rhythmus b a a b a a b A bilden, so daß die letzte Achse A ihrer Ausdehnung nach den Doppelachsen a a entspricht, hier befindet sich eine Glaswand, die den Einblick von der hochliegenden Kapelle in den Chor des Domes gestattet. Die drei b-Achsen bestimmen ein eingeschriebenes gleichseitiges Dreieck im Kreisraum, die Doppelachsen a a sind durch einen gemeinsamen Bogen zusammengefaßt. Es ist also wieder der 60°-Winkel die Grundlage der Orientierung. Die beiden b-Achsen, die auf der Seite des Kirchenchores liegen, sind als kleine Kreisräume gleichzeitig die Vestibüle der Kapelle; zu ihnen führen auf jeder Seite des Domes aus den Seitenschiffen geradläufige Treppen auf das Niveau der Kapelle hinauf. Über diesen Vestibülen Coretti mit Balkonen, die sich in die Kapelle vorbauchen.[1] Der Altar in der Mitte und die höchst komplizierte Kuppel sind wieder aus dem Sechseck konstruiert. Die Kuppel besteht aus lauter Stichkappen, die Ring für Ring übereinander sich verjüngen und sich synkopisch übergreifen, in ihren segmentförmigen Schildbogen stecken die Fenster.

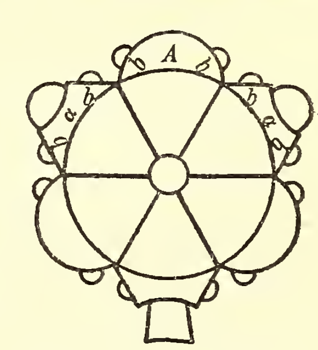


Abb. 39. S. Ivo, Rom.

S. Ivo alla Sapienza in Rom 1660 (Abb. 39) wirkt als Sechseckstern, als Hexagramm; er ist genauer besehen ein Dreiecksraum, dessen zwei Spitzen so abgerundet sind, daß hier Nischen entstehen, die dritte Spitze, gegen die Mittelnische des Universitätshofes gerichtet, ist abgeschnitten: in ihr befindet sich der Haupteingang. Diese drei abgeschnittenen Spitzen bezeichne ich als Achsen α. Die übrigbleibenden Stücke der Dreiecksseiten sind im dreigliedrigen Rhythmus geteilt, so daß auf jeder Seite ein kurzes Stück b stehen bleibt, die Mitte aber sich auf eine halbelliptische große Nische öffnet. Die sechs Ansatzpunkte dieser großen drei Nischen sind so gewählt, daß sie ein gleichseitiges Sechseck bestimmen, auf dem sich im Mittelraum die Kuppel erhebt, bestehend aus sechs gleich großen ansteigenden (gekrümmten) Kappen. Wäre dies schon reichlich schwierig für die Auffassung, so ist dem Auge noch mehr zugemutet durch einen besonderen Kniff (Taf. III, a und b). Die großen Nischen sind durch Pilaster und Nischen zwischen ihnen wieder im Rhythmus

[1] Der Grundriß bei Gurlitt, Geschichte des Barock in Italien, S. 457, ist ungenau, er gibt zu viel Säulen an.

b A b geteilt und diese b-Achse ist genau so gebildet und so groß wie die Stücke b, die von den Seiten des Hauptdreiecks übrigbleiben. Es ergibt sich daher der Rhythmus b α b | b A b | b α b usf. zyklisch. Dabei ist die Auffassung der Gruppe b A b nicht schwierig, wohl aber die der Gruppe b α b, denn diese drei Achsen befinden sich nicht in einer kontinuierlichen Fläche; b und b sind hier im Winkel von 60° zueinander gestellt und α bildet nicht einfach die Senkrechte zur Winkelhalbierenden, sondern die Wand, welche die Dreiecksspitze abschneidet und an die jene Halbkreisnische addiert ist, krümmt sich konvex gegen den Mittelraum herein. Die Gleichheit aller b-Achsen legt außerdem nahe, die Achsen nicht in der angegebenen, sondern in folgender Weise zusammen zu sehen: b b α b b, andererseits vermag man dann das übrigbleibende A nicht allein für sich zu nehmen, man sieht also im nächsten Moment zusammen: b b A b b. Hält man nun, um sich zurecht zu finden, z. B. die erste Gruppierung fest und stellt sich auf die konvexen Achsen ein mit ihrer Nische unten, den Emporenraum oben und dreht sich nach der diametralen Seite, so findet man, weil das Dreieck zugrunde liegt, statt der erwarteten α-Achse die große Nischenmitte A. Es genügt auf diese Hauptschwierigkeiten einzugehen, die durch kleinere Mittel noch unterstützt werden. Hat man sie einmal verstandesgemäß vollständig überwunden, so daß man imstande ist, auswendig den Grundriß und jeden beliebigen Schnitt sich zu skizzieren, so wird man im Raume selbst stehend finden, daß das gar nichts nützt. Die Verwirruug bleibt in ungebrochener Kraft bestehen.

Einfacher ist die Mariahilfkirche bei Innsbruck 1648, sechsachsig, die Wallfahrtskirche Kappel bei Waldsassen 1685, dreiachsig. Letztere hat einen gleichseitig dreieckigen Mittelraum, den eine Kuppel deckt, deren Grundkreis das Dreieck umschreibt, d. h. es ist eine dreieckige böhmische Kappe (ein sphärisches Dreieck). An die drei Seiten schließen sich Halbkreisapsiden, deren Gewölbe sich an das sphärische Dreieck direkt anschließen.[1] Da die Apsiden dreigliedrig geteilt sind, entsteht der Rhythmus b a b b a b b a b[2]. Je zwei benachbarte b-Achsen werden wieder notwendig zusammenbezogen, hier deshalb, weil in ihnen die Öffnungen der Coretti liegen, die in den Ecken zwischen den Apsiden in Türmen eingebaut sind.

15. Schließlich entsteht der Eindruck einer nachträglichen Innenteilung in einigen Sakralräumen durch die Auflösung der Gewölbe, die

[1] In den Apsidengewölben Laternen, die exzentrisch stehen.

[2] Die Zwischenräume a sind selbst wieder im Rhythmus β α β geteilt, so daß genauer der Rhythmus lautet: b β α β b | b β α β b | usw.

einem unteren Raumteil entsprechen, in mehrere Nachbargewölbe, sie lassen sich als „unerwartete" bezeichnen.

Die Kathedrale in London 1675 (Abb. Taf. IV, a) hat im Mittelschiff rechteckige Joche. Es standen viele Gewölbeformen zur Verfügung, um solche einfachen Rechtecke zu decken. Was ausgeführt wurde, steht ohne Vorbild da, ist nicht aus dem Grundriß mit Selbstverständlichkeit abzuleiten, weil das Gewölbe sozusagen dreischiffig über dem einheitlichen Mittelschiff sich zerspaltet: in der Mitte eine flache Kreiskuppel, die auf den Jochgurten aufruht, die zwei Fußpunkte der Querachse sind von Stichkappen aufgefangen, die der Differenz entsprechen zwischen dem Jochrechteck und dem eingezeichneten Kreis in der Mitte. Die vier Zwickel sind mit einer Art Pendentifs verspannt. Diese Zerspaltung des einfachen Fußarmes in eine dreischiffige Deckenregion ist die volle Analogie zu der Zerspaltung des überkuppelten Vierungsraumes in je dreischiffige Kreuzarme.

Auf die überraschende Auflösung der Kuppel in Ringe von Stichkappen, die sich synkopisch übergreifen, in der Capella del S. Sudario in Turin habe ich schon hingewiesen.

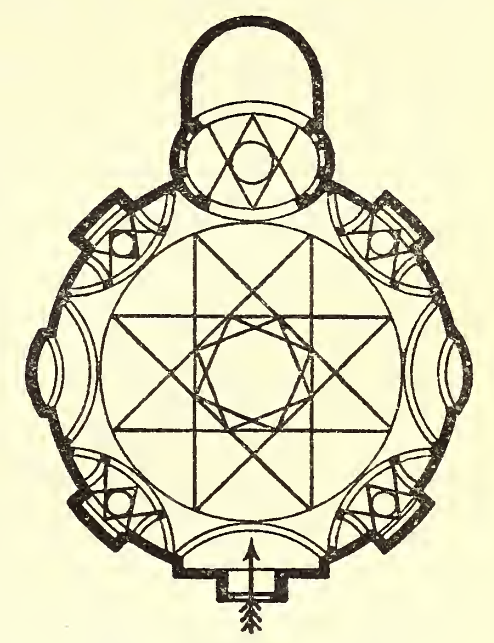


Abb. 40. S. Lorenzo, Turin.

Zu den unerwarteten Gewölben gehört auch das von S. Lorenzo in Turin (Abb. 40). Der konvexe Fußraum ist durch Pendentifs in ein reguläres Oktogon übergeführt. Auf den acht Eckpunkten sind große Halbkreisbogen über den Raum geschlagen, je zwei gehen parallel und verbinden die je dritten Eckpunkte des Oktogons. (Es gehen daher von jedem Eckpunkt zwei Bogen aus.) Diese Bogen schneiden sich in der Form eines (sphärischen) Sechzehnsternes, d. h. einer regulären Figur mit acht einspringenden, acht ausspringenden Ecken. Dieser Sechzehnstern bleibt in seinen sämtlichen Maschen offen, während die übrigen Bogenteile die Tragerippen für schließende Kappen abgeben. Über dem frei im Scheitel schwebenden Stern erhebt sich eine zweite kleinere Kuppel, wieder aus einem Skelett von Bogen gebildet, die hier die je zweite Ecke überspringen. Stichkappen, in deren Schildwänden Fenster sitzen, schließen die Maschen des Skeletts. Da nun an der Übergangsstelle von der großen zur kleinen Kuppel sehr stark von den Bogenstücken überschnittene Kappen sitzen[1], so übersteigt dies

[1] Es spannen sich Bogen von Spitze zu Spitze der Sternfigur innerhalb der unteren Kuppelfläche, sie bilden die Fußlinie von Apsidengewölbchen, welche die offen bleibenden Maschen zu decken haben. In der Skizze fortgelassen.

aus relativ noch sehr einfachen Elementen erzeugte geometrische Gebilde das, was der normale Besucher aufzufassen vermag, weit. Es bleibt bei dem ungefähren Eindruck einer großen Kuppel, die an einer nicht deutlich auffaßbaren Stelle irgendwie geteilt ist, d. h. beide Kuppeln wirken als eine.

16. Es ist nun noch zu untersuchen, ob der gleichzeitige protestantische Kirchenbau den gleichen Charakter annahm wie der katholische.

Aus der Zeit vor 1550 ist keine protestantische Kirche, die als protestantische Kirche gebaut wäre, erhalten, man benutzte die katholischen Bauten. Die Form der Hugenottenkirche in Lyon von 1564 ist durch Abbildung überliefert; ein Rechteck mit Halbkreisschlüssen an den Schmalseiten mit einem Ringsbalkon, sie wirkt als elliptischer Saal. Die Schloßkapelle in Augustusburg 1568: einschiffig mit Betstuben in der Art isolierter mit Quertonnen gedeckter Kapellen, darüber eine Empore; im Tonnengewölbe noch keine Stichkappen. Schloßkapelle Stettin 1570, einschiffig mit Netzgewölbe, die verbundenen Seitenkapellen mit Quertonnen, darüber drei Emporen. Die Schloßkirche in Königsberg i. Pr. war im Zustand von 1584 (vor dem Umbau von 1602) ein ungeteilter rechteckiger Saal mit flachem Holzgewölbe, einer Chornische auf der Langseite; die Schloßkapelle in Wilhelmsburg-Schmalkalden ein Mittelraum dreijochig mit Kreuzgewölben, an drei Seiten ein kreuzgewölbter Umgang, darüber zwei Emporen.

Bei der Übernahme katholischer Kirchen waren verschiedene Änderungen nötig, der erste Einbau einer monumentalen Empore 1570 in der Marienkirche in Pirna.[1] Der Zweck dieser protestantischen Emporen bleibt in diesem Kapitel ebenso unbesprochen wie der von katholischen; es handelt sich vorläufig ausschließlich um die Existenz dieses Raumteiles.

Allen protestantischen Kirchen des 17. Jahrhunderts gemeinsam ist die einfache Gesamtform, der Charakter einer Halle oder eines Saales, schließlich das Vorhandensein von Emporen, ob einfach oder mehrere übereinander. Die Emporen scheinen in den Raum besonders dann hineingebaut, nicht angefügt, wenn ihre Brüstungsfläche durch keinerlei Stützen eine Fortsetzung bis zur Flachdecke oder dem Gewölbe findet, d. h. wenn sie ähnlich wie die Querempore der Münchner Michaelskirche balkonartig oder brückenartig als Binnenform eingesetzt sind. Beispiele die Kirchen in: Wolfenbüttel 1608, Bückeburg 1615 vollendet, Coventgardenkirche in London 1678, Trinitatiskirche in Sondershausen als partieller Einbau der Seitenschiffe.

---

[1] K. E. O. Fritsch, Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893. S. 23.

Die dreischiffige Halle mit gleich hohen Schiffen ist relativ häufig: Frederiksborg 1602, Wolfenbüttel 1608, Stadtkirche in Nidda in Oberhessen 1615, Dreifaltigkeitskirche Kristianstadt in Schonen 1618, Dreifaltigkeitskirche Kopenhagen 1637, die alte Michaelskirche in Hamburg 1649, Altroßgärtnerkirche in Königsberg 1651, Haberbergerkirche Königsberg 1653, Trinitatiskirche Sondershausen 1690.

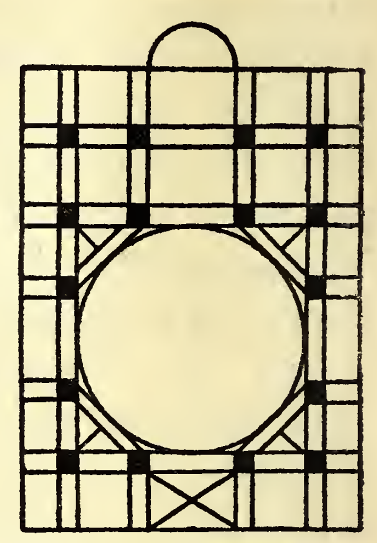
17. Zentralbauten des Protestantismus sind aus dem 16. Jahrhundert nicht bekannt, der früheste scheint erst um 1620 entstanden: die Niederländisch-wallonische Kirche in Hanau, ein Oktogon mit Ringsempore.[1] Das Oktogon mit Umgang ist mehrmals nachweisbar: Marekerk in Leiden 1639, Salvatorkirche in Roda 1650, Ostermalmskirche in Stockholm 1658, Dorfkirche in Lappinen i. Ostpr. 1674.

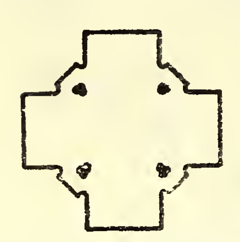
Abb. 41. St. Paul, London. Entwurf.

Das weitaus bedeutendste Exemplar aus dem Oktogon konstruierter Kirchen wäre die St. Paulskathedrale in London geworden, nach dem Entwurf von 1672 (Abb. 41). Die Haupt- und Diagonalachsen des überkuppelten achteckigen Mittelraumes öffnen sich auf überkuppelte Quadratarme, die durch ergänzende Zwischendreiecksräume sich zu einem kontinuierlichen Umgang zusammenschließen. Es hätte schon etwas stark Verwirrendes gehabt, daß diese Dreiecke, deren eine Kathete in den Diagonalraum, dessen Hypotenuse in den Kreuzarm führt, an der freien Kathete eine große Apsis bekommen sollten, so daß die Dreiecksräume durch die Apsiden sich symmetrisch zum Kreuzarm wandten als ablockendes Ziel, es waren aber außerdem Durchbrechungen der Pfeiler vorgesehen, so daß sich auch die Zirkulation von Diagonalraum zu Diagonalraum innerhalb der großen Bogen des Mitteloktogons ermög-

[1] Alteriert durch den Anbau von 1654.

lichte. Die Fülle der Zirkulationsmöglichkeiten wäre bedeutend größer und komplizierter gewesen als z. B. im Pariser Invalidendom, wo die Diagonalwege durch die Kuppelpfeiler und der peripherische Weg geboten sind. Es wäre ein Wirbeln von Richtungen das Ergebnis gewesen.[1] Ob Emporen beabsichtigt waren, ist unbekannt. Der völlig zentralsymmetrisch gestaltete Raum sollte durch einen als Zentralbau gebildeten Vorraum und die gegenüberliegende Chorapsis eine schwach betonte Längsachse erhalten. Die ausgeführte Kathedrale wurde ein Langbau.[2]


Abb. 43. S. Stephan Walbrook, London. Grundriß.


Abb. 42. Norderkerk, Amsterdam.

Neben den Oktogonen mit Umgang schuf der Protestantismus einen Typus, der noch stärker im Gegensatz zu aller echten Addition steht: die Noorderkerk in Amsterdam 1640 (Abb. 42) und die verwandte Osterkerk ebenda 1647. Ein kreuzgewölbtes Quadrat bildet in der Noorderkerk die Mitte; die Kappen des Kreuzgewölbes setzen sich in vier Kreuzarmen fort, die zweijochig sind. Die je ersten Joche sind durch dreieckige Räume hinter den vier Eckpfeilern des Mittelraumes verbunden, so daß diese Pfeiler vom Raum umflutet frei dastehen. Man kann sagen, aus den Dreiecksräumen und den ersten Jochen der Kreuzarme entsteht ein achtseitiger Umgang, oder ein achteckiger Gesamtraum, in den das Mittelquadrat nachträglich hineingestellt ist. — Die Oosterkerk erreicht die gleiche Wirkung durch ein Quadrat in einem quadratischen Umgang, eine Art Vierzentrengruppe mit dünnen Vierungspfeilern.

Wie unterschiedslos aber protestantische und katholische Kirchen in ihrer räumlichen Gestalt demselben Prinzip gehorchen, beweist, daß der Chor des Doms in Kempten 1651, der schwerlich irgendwie mit den Amsterdamer Kirchen zusammenhängt, dieselbe Form hat wie die Noorderkerk, bereichert um die Emporen und die Brücke auf der Anschlußseite gegen das Langhaus.

Hat man einmal diese holländischen Kirchen begriffen, so wird man auch eine so komplizierte Form wie S. Stephan Walbrook in London verstehen (um 1680) (Abb. 43 u. 44). Ein Quadrat ist in der Mitte durch

[1] Eine Vorwegnahme solcher Raumverbindungen in der ersten Phase: der Zentralbauentwurf von Peruzzi in den Uffizien, dis. 581, der vor 1536 entstanden, auch schon elliptische Räume verwendet.

[2] Vgl. oben, wo die Gewölbe der Bequemlichkeit halber mit den katholischen Parallelbeispielen zusammengenommen sind.

zwölf Säulen abgesteckt, vier Säulen in den Ecken; je zwei, die den Rhythmus b a b schaffen, auf den Quadratseiten. Bogen schwingen sich mit Überspringung der Ecksäulen von Säule zu Säule, es entsteht ein Achteck für die Kuppel. Die vier Dreiecke, die in den Ecken übrig bleiben, sind mit Stichkappen gedeckt. Um dies relativ einfache Mittelgebilde ziehen sich weitere Räume: die Hauptachsen a öffnen sich auf kreuzgewölbte Arme, die Reste der Quadratseiten auf quadratische bzw. oblonge flachgedeckte Räume. Das Ganze ist zum Rechteck ergänzt. Der innerste Mittelraum spaltet sich also auf jeder Seite dreischiffig, so daß eine fünfschiffige Halle entsteht. Es scheint der Kuppelraum mit seinen Kreuzarmen in eine flachgedeckte fünfschiffige Halle hineingestellt oder umgekehrt der Zentralraum durchströmt von dieser Halle. Eine Durchdringung zweier selbst schon zusammengesetzter Raumsysteme.

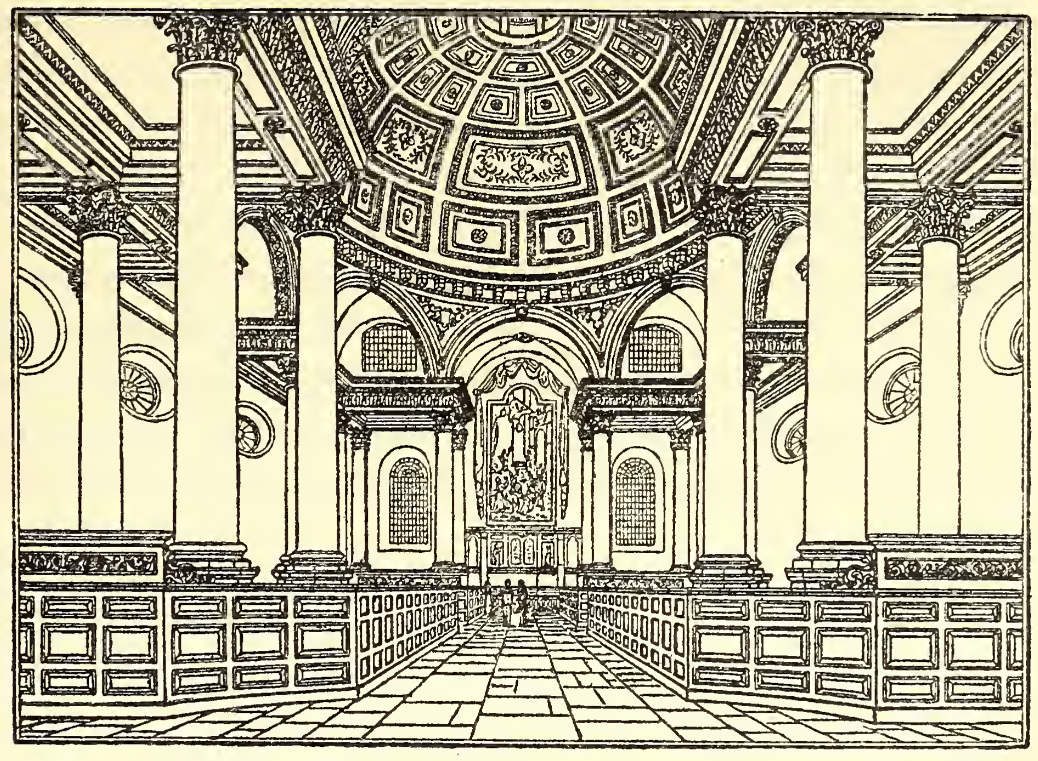


Abb. 44. S. Stephan Walbrook, London. Perspektive.

18. Im katholischen und protestantischen Zentralbau, im katholischen und protestantischen Langbau zeigen sich in der Zeit von 1550 bis um 1700 die gleichen Symptome. Alle diese Symptome lassen sich ableiten als Sonderäußerungen eines der Raumaddition polar entgegengesetzten Stilprinzips: der Raumdivision. Die Stücke, aus denen sich die Raumform zusammensetzt, sind nicht mehr isolierte komplette Summanden, sondern Bruchteile eines vor ihnen gegebenen Ganzen. Der Raum besteht nicht aus vielen Einheiten, sondern ist eine Einheit, die in Stücke geteilt ist, in Brüche. Die Stücke haben keine eigene Existenzfähigkeit, sie bleiben Bruchstücke, Binnenformen, Ausschnitte, herausgeholt aus dem Ganzen, in ihm schwebend oder schwimmend. Die Präzision der Grenzen dieser fragmentarischen Raumteile ist daher auch herabgemindert, eine Stichkappe, ein Balkon, eine Brücke haben etwas unbestimmtes und unbestimmt kann und soll daher auch die Zirkulationsmöglichkeit sein. Alle Raumteile sind verbunden, der Raum hat eine breite, strom-

artige Bewegung mit ausgesprochener Tiefentendenz. Löste sich eine Gruppe im Sinne der echten Raumaddition in einzelne isolierte ruhende Punkte auf, so ist das Bewegungsschema von Räumen echter Raumdivision das Bündel paralleler Pfeile, mögen sie als breite Phalanx einen Saal durchziehend ins Unendliche weisen oder in peripherischer Bewegung in unendlicher Wiederholung in sich selbst zurückmünden. Und wie die einzelnen Raumteile nur Bruchteile des ganzen Raumes sind, so soll der ganze Raum nur als Bruchteil des Weltraumes erscheinen, sei es, daß seine Form saalartig ist, die Kontur also uninteressant wird, sei es, daß die Orientierung nach 60°-Winkeln den Raum als veränderlich, werdend, unfertig wirken läßt.

Die Entwicklung bestand in der ersten Phase darin, von einfachen Kombinationen der Addition zu stets reicheren aufzusteigen, den Rhythmus immer konsequenter und ausschließlicher durchzuführen, den Langbau im Sinne von Gruppe und Rhythmus dem Geschmack der Addition zu unterjochen. Die Entwicklung bestand in der zweite Phase darin, die fertig überlieferten Raumgebilde umzuschmelzen im Sinne der Division, aus den fröhlich differenzierten radial ausstrahlenden Produkten der Addition Einheiten zu kneten, die nur durch Binnenformen, die ineinander übergehen, ihre reiche Differenzierung gewinnen, und dem Zentralbau im gleichen Sinne seinen gruppenhaft rhythmischen Charakter zu nehmen. Es mußten schrittweis all die Raumteilungen und -durchdringungen gefunden werden, sie mußten kombiniert werden, alle Rudimente reiner Addition eliminiert werden, um zu einem wieder von einem einzigen Stilprinzip harmonisch durchdrungenen Ganzen zu gelangen. Aber diese Entwicklung im einzelnen zu belegen, ist Sache der Darstellung des Verlaufes, meine Aufgabe ist hier nur, dies Stilprinzip aufzudecken.

C. Das Prinzip der Raumdivision dauerte im 18. Jahrhundert fort, aber man zog aus ihm die extremen Konsequenzen, so daß sich eine dritte Phase abtrennen läßt. Ihre Wurzeln liegen in vereinzelten Experimenten des 17. Jahrhunderts. War schon ein Raumgebilde der zweiten Phase weit schwerer aufzufassen als eines der ersten, so ist in der dritten die Erschwerung des Auffassens, die Erzeugung des Eindruckes einer unbestimmten Form noch weit intensiver.

1. Ein sehr wirksames und in unzähligen Bauten des 18. Jahrhunderts benutztes Mittel der Verunklärung ist die Konvexität der Räume, und zwar zunächst der Gesamtform des Innenraumes. In S. Ivo in Rom 1660 hat die konvexe Krümmung der Wände in den Ecken den Effekt, daß die Phantasie einen Außenraum ergänzt, der an dieser Stelle hereinzuschwellen droht. Der Innenraum wird als Ganzes etwas Unfertiges, Er-

gänzungsbedürftiges, er wird als Ganzes genau so ein Teil, wie es die Binnenformen in der zweiten Phase sind. In S. Ivo ist die Konvexität noch bescheiden, je mehr sie aber zunimmt, um so stärker wird der Eindruck, daß der Innenraum ein zufälliger Ausschnitt aus dem unendlichen Weltraum ist, der ungestört hindurchflutet. Damit ist der äußerste Gegenpol der reinen Addition erreicht, die durchwegs den Innenraum als Welt für sich dem Weltraum gegenüberstellt. — Durch einen Wechsel konkaver und konvexer Schwünge in der Grundrißfigur entsteht die Form des Geigenkastens: in S. Francesco da Paola in Mailand 1728, in Chiesa della Croce Rossa ebenda (in via Durini); in S. Maddalena in Rom ist der Effekt der gleiche, obwohl das Mittelstück zwischen den zwei konkaven schräggestellten Nischen eben ist. S. M. della buona morte in Rom 1737 ist ein längselliptischer Raum, der durch je zwei addierte wenig tiefe und relativ schmale, flachgedeckte Rechtecknischen erweitert ist. In der Längsrichtung bilden Eingang und Chor zwei weitere Achsen (der Chor tonnengewölbt und platt geschlossen, — vis-à-vis über dem Eingang der Orgelbalkon vor einer flachen Nischeneinziehung). So entstehen sechs Achsen, zwischen denen die Mauerteile konvex hereinschwellen. Geigenförmige Kirchengrundrisse in Oberbayern: Schwarzlack 1750, Berbling 1751.

Wie über dem sechsachsigen Grundriß, so ist die konvexe Einziehung auch bei dem vierachsigen möglich. Maria Treu in Wien 1751[1] mit vier Kreuzarmen, zwischen denen die Pfeiler konvex hineindrängen, es sieht aus, als würden die Kreuzarme durch den Diagonaldruck hinausgepreßt.

Die S-Linie im Grundriß beim Choransatz der Kathedrale in Cadiz 1722 ist nur möglich in einer Zeit, welche konvexe Raumformen zulässig findet. Schubert, Gesch. d. Barock, Abb. 234—236.

2. Häufiger aber als die Konvexität des Gesamtraumes ist die der einzelnen Binnenformen; den stärksten Anteil haben dabei die Emporen, die als S-förmig geschwungene Balkone in den Mittelraum hineintreten. Nach 1700 ist das die Regel. Z. B. die Balkone in St. Peter in Wien 1702, die Jesuitenkirche S. Niclas in Prag (Kleinseite) 1703[2] usf. Als Vorläufer können Fälle gelten wie die Emporen der Jesuitenkirche in Luzern 1666, ihre Brüstung bildet nur mit ihrem Mittelteil einen allerdings noch geradlinigen Balkon. Wird diese geknickte Linie in eine doppelt geschwun-

[1] Die Kirche und das Kloster der Piaristen wurden 1698 begonnen, 1751 fand ein Neubau der Kirche statt; daß sie schon 1698 die jetzige Grundrißfigur hatte ist möglich, aber nicht wahrscheinlich.

[2] Grundstein gelegt schon 1673, die Ausführung aber erst 1703, vgl. H. Schmerber, Beiträge zur Geschichte der Dientzenhofer. Prag 1900. S. 30 und 31. Der Entwurf wurde sicher erst knapp vor 1703 gemacht.

gene umgesetzt, so erzeugen die Einziehungen eine Konvexität in der Empore selbst.[1]

Derselbe Eindruck der Konvexität ist vorhanden, wenn die Empore konkav eingezogen ist, wie in der Klosterkirche von Weingarten 1715, der Hl. Kreuzkirche in Donauwörth 1717, hier schwillt das Mittelschiff scheinbar in die Seitenschiffe hinein. Ähnlich wirken sogar die gerade gezogenen Emporen der Mannheimer Jesuitenkirche 1738, weil die Brüstung nicht mit der Vorderfläche der Schiffpfeiler bündig läuft, sondern stark zurückbleibt.[2]

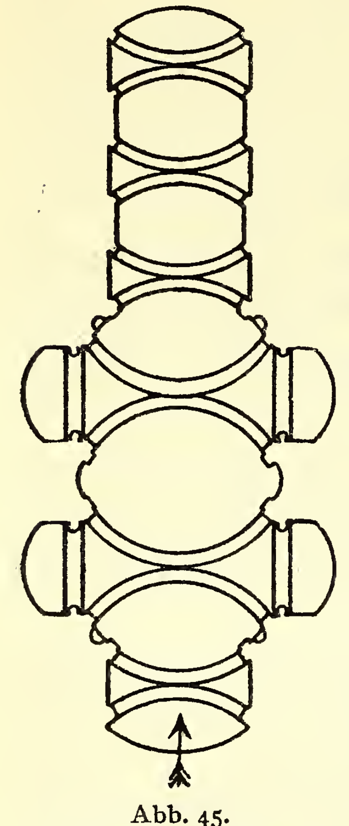
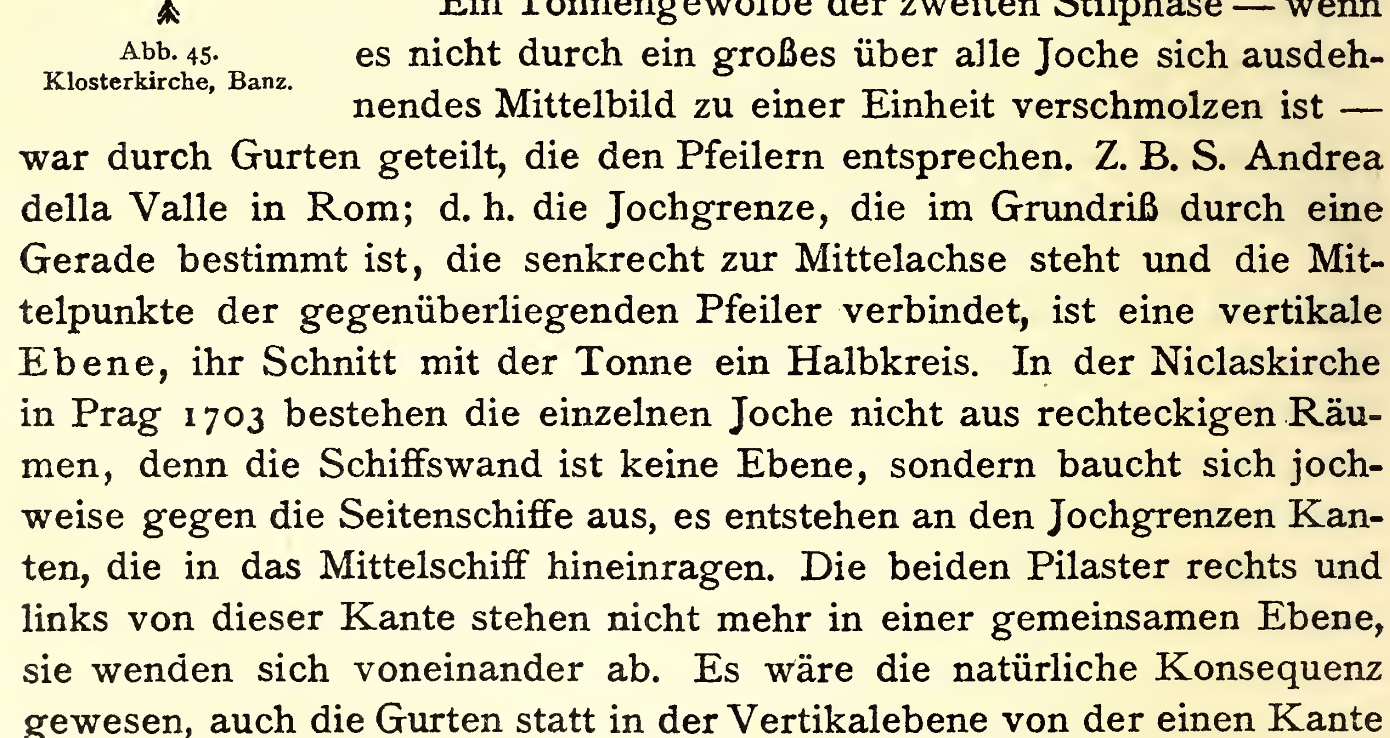


Abb. 45.
Klosterkirche, Banz.

Konvex ist der Mittelraum von S. Lorenzo in Turin 1675 (Abb. 40), die Räume in den vier Hauptachsen ergänzen ihn zum vollen Kreis — bis auf den Chor, der als querelliptischer Raum sich mit dem Hauptraum durchdringt. Die Kapellen sind durch zwei Kreissegmente begrenzt, also Zweiecke — selbst wieder unterteilt und mit Coretti versehen.

3. Die konvexen Raumteile innerhalb des Gesamtraumes können auch durch die Gewölbeform erzeugt werden. Die ausgeprägtesten Beispiele bieten die Klosterkirche Banz 1710 (Abb. 45 und Tafel IV, b) und die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen 1743 (Abb. 47), beide in Oberfranken.



Ein Tonnengewölbe der zweiten Stilphase — wenn es nicht durch ein großes über alle Joche sich ausdehnendes Mittelbild zu einer Einheit verschmolzen ist — war durch Gurten geteilt, die den Pfeilern entsprechen. Z. B. S. Andrea della Valle in Rom; d. h. die Jochgrenze, die im Grundriß durch eine Gerade bestimmt ist, die senkrecht zur Mittelachse steht und die Mittelpunkte der gegenüberliegenden Pfeiler verbindet, ist eine vertikale Ebene, ihr Schnitt mit der Tonne ein Halbkreis. In der Niclaskirche in Prag 1703 bestehen die einzelnen Joche nicht aus rechteckigen Räumen, denn die Schiffswand ist keine Ebene, sondern baucht sich jochweise gegen die Seitenschiffe aus, es entstehen an den Jochgrenzen Kanten, die in das Mittelschiff hineinragen. Die beiden Pilaster rechts und links von dieser Kante stehen nicht mehr in einer gemeinsamen Ebene, sie wenden sich voneinander ab. Es wäre die natürliche Konsequenz gewesen, auch die Gurten statt in der Vertikalebene von der einen Kante zur gegenüberliegenden zu legen, als Fortsetzung der schräggeschobe-

[1] J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Freiburg i. Br. 1910, Taf. 7 c—d und 8 a—b.

[2] Ebenda Taf. 15 c.

nen Pilaster zu neigen. Zu dieser Konsequenz entschloß man sich nicht in Prag, sondern erst in Banz sieben Jahre später.[1]

Es lag der Ausweg nahe, die Gurten völlig zu eliminieren und statt dessen breite Bänder zu dem diagonal gegenüberliegenden Pilaster zu schwingen. Die Gurten wären, statt in Vertikalebenen, die senkrecht zur Mittelachse stehen, in Vertikalebenen verlaufen, die schräg zu ihr stehen — aber in Vertikalebenen wären sie geblieben, und die Schnittkurve mit der Tonne wäre eine halbe Ellipse geworden. Die zwei elliptisch geschwungenen Gurten hätten sich normalerweise im Scheitel des Gewölbes gekreuzt und das Ergebnis wäre ein Kreuzgewölbe gewesen, die Gurten wären in breite Diagonalrippen verwandelt. In Banz aber gehen die Gurten nicht in Ellipsen zum Diagonalpunkt gegenüber, sondern sie schwingen als doppelt gekrümmte Kurve bis zum Scheitelpunkt jenes hilfsweise gedachten Kreuzgewölbes und kehren dann in einem symmetrischen Ast zum gegenüberliegenden Pilaster zurück. Diese Raumkurven, die keiner Ebene mehr angehören, bestimmen nun die Jochgrenze, die nicht mehr eine Vertikalebene ist, sondern eine vertikale zylindrische Fläche. Und wie je zwei dieser Gurten im Scheitelpunkt sich berühren, sich geradezu aneinander lehnen, so berühren sich die Jochgrenzen in der Mittelachse des Raumes. In Prag ist in der Niclaskirche aus der Pilasterstellung zu ersehen, daß diese Gewölbekonstruktion in jedem Joch beabsichtigt war; im Deckraum sollte also dort, wo man die Gurte erwartet, die Querachse des Gewölbejoches liegen und dort, wo man die Querachse des Gewölbejoches erwartet, die Berührung der Gurten erfolgen. Das Gewölbe säße dann synkopisch über der Jochteilung des Schiffes. Man kann sich hilfsweise der Vorstellung bedienen, daß die Doppelgurten an jeder Jochgrenze aus einem elastischen Material gedacht und dann so lange auseinander gezogen werden, bis jede Gurte die nächstfolgende des benachbarten Gurtenpaares tangiert. Zwischen den Gurtenpaaren bliebe dann nicht mehr ein Zwischenraum konstanter Breite, sondern der Zwischenraum nähme bis zur Scheitellinie zu, die eigentlichen Gewölbejoche nähmen entsprechend an Breite ab und reduzierten sich auf zwei getrennte Gewölbestücke. Im Chor von Banz ist dies für Prag zu rekonstruierende Verfahren nicht in jedem Joch durchgeführt, sondern in jedem zweiten. Ferner ist schon aus konstruktiven Gründen das Tonnengewölbe völlig aufgegeben. Die Gurten sind als tragende Teile für sich gemauert, und zwar so, daß sie sich tatsächlich gegeneinander lehnen; zieht man am Kämpferpunkt in so einer Gurte

[1] Man darf freilich annehmen, daß Kurvengurten ebenso für die Prager Kirche beabsichtigt waren. Die Prager Kirche ist von Christoph Dientzenhofer, die Banzer von seinem Bruder Johann.

eine Querlinie, d. h. eine Linie, die in der Gurtenfläche liegt und zwei senkrecht gegenüberliegende Randpunkte verbindet, so liegt diese Linie horizontal; bei den gewöhnlichen Gurten bleibt diese Linie immer horizontal auch im Scheitel; hier aber erhält sie bald nach dem Ansteigen des Gurtes eine Neigung und im Scheitel steht sie schräg, so daß die Scheitelsteine zweier zusammenstoßender Gurten wie die Ebenen eines Satteldaches zueinander geneigt sind und sich daher gegenseitig tragen. Die Gurtenmittellinie ist also eine doppelt gekrümmte Kurve, die Gurtenfläche als breites Band gesehen ist aber eine windschiefe Fläche. Zwischen diesen Gurten hätten zylindrische Tonnenstücke keinen Halt, es sind gebuste Kappen zwischen sie gespannt, von denen ich nicht sagen kann, welcher, ja ob sie überhaupt einer geometrisch benennbaren Flächengattung angehören.

Der Ausdruck Gurtenpaar bezog sich zuerst auf zwei parallele und dicht benachbarte Gurten, jetzt ist diese Beziehung ausgetilgt, als zusammengehörig erscheinen dagegen die zwei Gurten, die sich berühren; innerhalb eines Gurtenpaares im letzteren Sinne sind vom Kämpfer bis zum Berührungspunkt im Scheitel gebuste Kappen von rechts und links her aufgemauert, sie haben in ihrer Fußlinie die Breite des eigentlichen Joches, sie enthalten daher auch die Fenster und sind deshalb selbst wieder je von einer großen Stichkappe durchschnitten. Zwischen den zwei benachbarten Gurtenpaaren — die Paare als Einheit genommen — wölbt sich eine große zusammenhängende Kappe. Im Langhaus, das breiter ist als der Chor, ist die Wölbung im Prinzip dieselbe, nur verbinden sich die Stichkappen innerhalb der Gurtenpaare und den viertelkugelförmigen Gewölben der (verbundenen und mit Emporen versehenen) Kapellen[1]; in dies Apsidengewölbe sind nochmals Stichkappen eingeschnitten. Die Emporen dieser Kapellen sind S-förmig geschwungen, die Brüstung erzeugt die Vorstellung eines konvexen Raumes, der nach oben im Gewölbe keine bestimmte Antwort erfährt, und die Kapellen unter den Emporen sind mit einer Art ellipsoidischer Gewölbe gedeckt, die von Stichkappen durchschnitten sind. Analog ist die Orgelempore gebildet, ihre Decke ist aber geformt wie die Mittelschiffjoche. Da nun schließlich die Orgelempore ein niedrigeres Gewölbe hat als das Schiff, und ebenso der Chor niedriger ist, so müssen die großen gebusten Kappen, die an diese Stellen anschließen, herabsteigen, sie sind also anders geformt als die mittlere Kappe des Schiffes. Die Scheitelhöhe des Gewölbes steigt — ihre internen Krümmungen in jeder Kappe und die

[1] Vgl. die Wiedergabe der Originalrisse bei O. A. Weigmann. Eine Bamberger Baumeisterfamilie, Straßburg 1902 (Studien z. dt. Kg. Heft 34) Taf. 14. Die Gewölbeangabe in Gurlitts Abbildung ist fehlerhaft.

Knickpunkte an den Berührungen der Gurten abgerechnet — im Ganzen von der Orgelempore bis zur Mitte des Schiffes und fällt dann in ähnlichem Schwung zum Choransatz. Der Raum wirkt trotz allen Reichtums an Binnenteilungen als kontinuierlich zusammenhängendes Ganzes, zu dem die Seitenkapellen mit ihren Emporen dazu gehören, und der als ein wogendes Gebilde mit dem unendlichen Außenraum in Kontakt steht. Worauf es aber in diesem Zusammenhange besonders ankommt, ist, zu verstehen, daß die Gewölbebildung nicht unmittelbar aus dem Grundriß zu folgern ist, sie stimmt zwar im äußeren Umriß zu ihm, aber nicht in ihren Teilen. Die Teile des Deckraumes sind ganz unerwartet verschoben, sie korrespondieren nicht der Jochteilung im Fußraum. In der Niclaskirche in Prag sollten sie synkopisch verschoben sein, was dann nach dem Bau der Banzer Kirche in St. Margareth in Břevnov bei Prag durchgeführt wurde (vollendet 1715, vielleicht sogar schon vor Banz begonnen), in Banz wurde diese Idee weiter entwickelt, indem nur in jedem z w e i t e n Joch die doppelt gekrümmten Gurten angenommen sind, die synkopische Verschiedenheit kombiniert sich mit einem rhythmischen Wechsel. Das Zwischenjoch ist in der Gewölbepartie über seine Kompetenz hinaus nach beiden Seiten ausgedehnt, bis es an den Scheitelpunkt der nächsten Gurtenpaare stößt. Die Kapellen innerhalb der Gurtenpaare dagegen sind konvexe Räume anderer Form, in der Gewölbefläche erscheinen sie wie spitze Zungen, die von beiden Seiten nach der Mitte zielen; der Raum, den sie andeuten, fließt irgendwo — man kann unmöglich entscheiden, wo — zusammen zu dem homogen bleibenden Teil des Fußraumes; es sind Durchdringungen konvexer Räume.

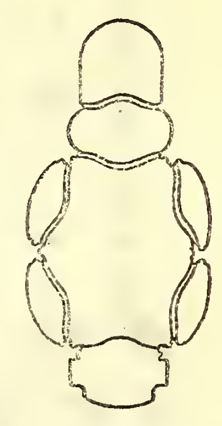


Abb. 46. Klosterkirche, Wahlstatt.

Jene Kreuzgewölbe, die sich aus Gurten über schräg gestellten Pilasterpaaren ergeben, und die ich als Hilfsmittel für das Raumvorstellungsvermögen des Lesers früher substituiert habe, kommen tatsächlich vor, und zwar in San Justo y Pastor in Madrid (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts). Sie decken das erste und dritte Joch des Langhauses; das zweite Joch überschreitet auch hier seine Kompetenzsphäre, eine Flachkuppel tangiert die Diagonalgurten statt sich zwischen zwei Parallelgurten zu halten.[1] 1727 wurden die doppeltgekrümmten Gurten auch für einen Zentralbau ausgenutzt, die Benediktinerkirche in Wahlstatt in Schlesien (Abb. 46). Der Hauptraum wirkt elliptisch, es liegt aber nirgends die Ellipse zutage. Sechs Räume sind radial angesetzt, sie sind alle mit dem Mittelraum durch jene doppeltgekrümmten windschiefen

[1] Abb. bei Schubert, a. a. O. S. 308 und 309.

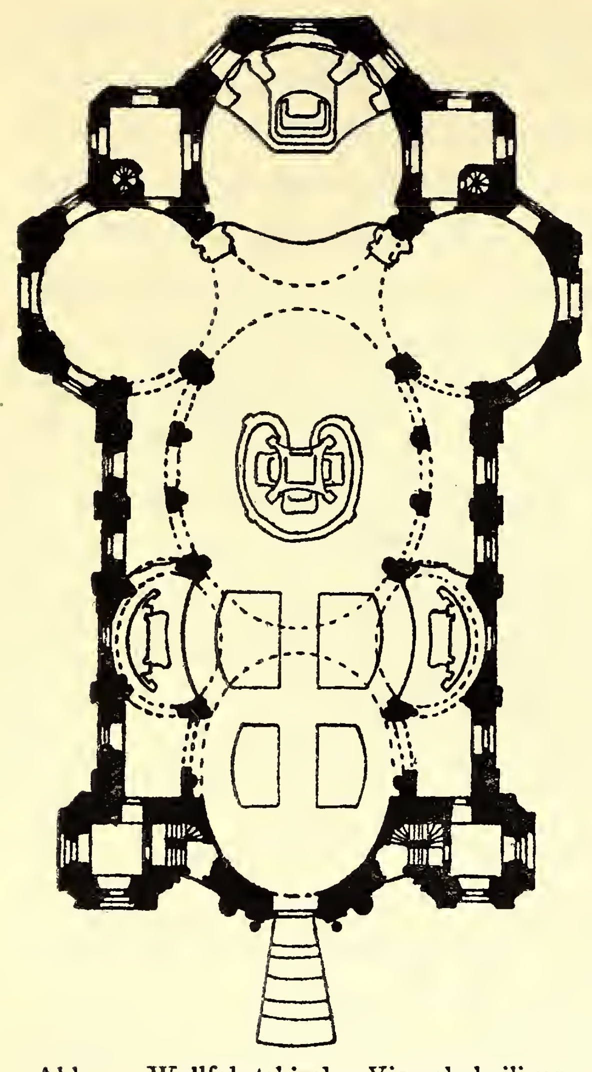


Abb. 47. Wallfahrtskirche, Vierzehnheiligen.

Gurten zu einer ineinanderfließenden Einheit verschmolzen. Die Längsachse ist bevorzugt, und die seitlichen Kapellen sind flacher als der Raum, der den Eingang bildet und der gegenüber, welcher den Durchgang zum Chor vermittelt. Diese zwei Räume wirken so sehr als Zentralbauten, daß die Empfindung entsteht, es handle sich überhaupt um eine Kette von Zentralbauten. Trotzdem ist auch dieser Eindruck nicht ausgesprochen zum Siege gebracht. Das Ganze ist ein Mittelding zwischen Zentral- und Langbau. Die Konvexität sämtlicher Räume findet hier noch einen Widerhall im Gewölbe, das selbst konvex beginnt und erst allmählich die Konvexität verliert, um in die konkave Krümmung überzugehen.

In Vierzehnheiligen 1743 (Abb. 47) ist der Synkopenrhythmus schon im Grundriß selbst gegeben. In der Mittelachse reihen sich drei längselliptische Kuppelräume aneinander, die mittlere ist größer wie die anderen, von denen die eine die Orgelempore enthält, die andere den Chorraum bildet. Die Ellipsenform beginnt nicht erst in der Kuppelregion, schon der Fußraum ist elliptisch, d. h. es fehlen die umschriebenen Rechtecke, und dadurch ist es möglich, daß von seitwärts her elliptische und kreisförmige Räume so herangeschoben werden, daß sie je zwei der Mittelellipsen tangieren. Zwei kleine elliptische Seitenräume sind so angeordnet, daß im Grundriß ihre Querachse in ihrer Verlängerung mit der gemeinsamen Tangente zwischen der ersten und zweiten Mittelellipse zusammentrifft; zwei große Kreisräume so geschoben, daß die Verbindung ihrer Mittelpunkte mit der gemeinsamen Tangente der zweiten und dritten Mittelellipse sich deckt.[1] Die zwei Kreisräume wirken wie Querschiffflügel, obwohl nichts vorhanden ist, was man Vierung nennen könnte. Der Effekt eines Querschiffes ist aber dadurch garantiert, daß sämtliche Kuppeln von so hoch reichenden Stichkappen durchsetzt sind, daß der Eindruck einer durchgehend gleichen Raumhöhe vorwiegt. Die vorderen zwei synkopisch die Mittelellipsen tangierenden kleinen Seitenellipsen

[1] Es ist diese Ausdrucksweise nicht ganz präzis, weil die Chorellipse kleiner ist als die mittlere; für den vorliegenden Zweck ist sie aber ausreichend genau.

bilden Teile des Seitenschiffes, dessen übrige Stücke komplizierte konvexe Räume sind. Die Auffassung dieser komplizierten Raumform ist nun noch durch die Emporen erschwert, welche durch die Seitenschiffe durchgehen, in den kleinen elliptischen Raumteilen sich der Gewölbeform entgegen zurückziehen, so daß hier nochmals eine synkopische Alterierung stattfindet; die Orgelempore liegt etwas höher als die Seitenemporen, im Querschiff findet eine Unterbrechung statt, im Chor folgt eine Fortsetzung in Form einjochiger Coretti, die über geschlossenen unteren Sakristeiräumen als obere Raumausweitung erscheinen. Da die äußere Umfassungslinie eine relativ sehr einfache ist, so ist alle Differenzierung, wie in der zweiten Phase, durch Teilung allein erreicht, die Kuppelräume sind in den Raum hineingestellt und erzeugen konvexe Räume; da aber die Grenzlinien der sieben Kuppelräume überall vollständig zerrissen sind, gerade ihre wesentlichen Bestimmungsteile immer wegfallen, und ebenso sämtliche Gewölbe durch die überwiegende Rolle der Stichkappen ganz fragmentarisch existieren, die Fragmente überall durch konvexe Verbindungsräume verschmolzen sind, so ist die eigentliche Form der einzelnen Raumteile, die den Grundstock ausmachen sollten, nämlich die fünf Ellipsen- und zwei Kreisräume, die deutlich den Ausgangspunkt des Entwurfes ausmachten — alles andere sind konvexe Ergänzungsstücke — nur andeutungsweise vorhanden. Zu der Schwierigkeit, welche die Kompliziertheit der Raumformen schafft, gesellt sich also die zweite, daß die Formen selbst nur in Andeutungen dem ratenden Verstande dargeboten sind. Vor solchen Schwierigkeiten kapituliert der Verstand von mehr als 99% der Besucher dieser Wallfahrtskirche, Es ist eben die Absicht, sich gar nicht an den Verstand zu wenden, sondern an die dem Unbestimmten, Unkontrollierbaren sich hingebende Phantasie.

4. Unerwartete Gewölbe gibt es auch in der dritten Phase. Waren die der zweiten schon unleugbar sehr schwer zu begreifen, so waren sie doch prinzipiell noch einfach, weil ihre einzelnen Konstruktionsstücke noch der niederen Geometrie angehören. In der dritten Phase finden sich unerwartete Gewölbe, deren Elemente allein schon schwer vorstellbar sind, weil sie ellipsoidischen und ähnlichen Flächengattungen angehören, die mitunter auch gar nicht durch Rotation entstehen, windschiefe Flächen u. a. Solche komplizierte Bildungen, für die selbstverständlich gar kein technischer Grund vorlag, die ausschließlich der Freude am Komplizierten ihre Erfindung verdanken, sind oft so unauffällig, daß sich kaum ein anderer als derjenige darüber den Kopf zerbrechen wird, der so ein Gebäude zeichnerisch darzustellen unternimmt. Aber trotz ihrer Unauffälligkeit wirken solche Formen entscheidend. Ein Beispiel höchster Kompli-

kation der Wölbung ist der Chorumgang der Kirche in Günzburg. Eine beschreibende Analyse will ich dem Leser ersparen.

Als unerwartet bezeichne ich es, wenn in der Kirche in Berg am Laim bei München 1737 auf den Stichkappen noch Kuppeln sitzen, d. h. in den Pendentifs befinden sich Stichkappen, die nicht wie sonst horizontale Tonnen sind, sondern vertikale Kreiszylinder mit Kuppeln; oder wenn in Etwashausen 1741 Gewölbe, die man über rechteckigem Grundriß gewohnt ist, über rundem, und Gewölbe, die man über rundem gewohnt ist, über rechteckigem findet. In Etwashausen ist nämlich die Chorapsis segmentförmig geschlossen und durch Säulen vom Chorarm getrennt. Durch diese Säulen spaltet sich der Chorarm in der Apsis plötzlich in drei Schiffe, das Mittelfeld ist mit einem Kreuzgewölbe gedeckt, die Eckfelder mit einer Art „Viertelkugeln". Ähnlich ist der gegenüberliegende Vorarm segmentförmig geschlossen, dreischiffig in diesem Schluß (darin die Orgelempore). Sieht man also in den rund geschlossenen Armen Kreuzgewölbe, so sind die geradlinig geschlossenen Querarme dieses Zentralbaues mit halben Klostergewölben kuppelartig abgeschlossen.

5. Als besonderes die Phantasie in Anspruch nehmendes Mittel muß dann die Anordnung von Emporen über geschlossenen als Sakristeien benutzten Erdgeschossen gezählt werden, wie im Chor von Vierzehnheiligen. Beispiele: Leonhardskapelle in Donauwörth 1718, Kollegiatkirche in Diessen um 1725, Steinbach (Kreis Memmingen) 1740, St. Peter in München um 1750, Jesuitenkirche in Landsberg a. L. 1752 u. a.

6. Vor dem Verlangen nach kontinuierlichen Räumen mußte sehr häufig der Tambour weichen, der stets eine Raumaddition in vertikaler Richtung bedeutet. Statt der hochragenden Kuppeln baute man flache böhmische Kappen. Für den Gesamteindruck schließen sich sämtliche Gewölbe zu einer mehr oder weniger kontinuierlichen Deckenregion zusammen. Die Tambourlosigkeit dort, wo man früher Tamboure unbedingt gefordert hätte, z. B. in der Dreifaltigkeitskirche in München 1711, (große Stichkappen in der Kuppel) Grüßau 1728, Berg am Laim 1737, Etwashausen 1741, Ottobeuren um 1750, St. Gallen um 1750, Maria Treu in Wien 1751 u. a. Auch Räume wie Wahlstatt 1745 gehören in gewissem Sinne hierher. (Im 17. Jahrhundert vereinzelte Vorläufer, z. B. Kappel bei Waldsassen und die Kirche in Waldsassen selbst.)

7. Das Streben nach einem Eindruck konstanter Deckenhöhe läßt das Vorkommen von Hallenkirchen in der dritten Phase als Selbstverständlichkeit erwarten. Beispiele: Schöntal 1708, Unseres Herrn Ruh bei Friedberg (Oberbayern) 1752, Dominikanerkirche in Würzburg 1744, Katholische Kirche in Amorbach 1752. Der nämliche Eindruck einer

Halle entsteht bei einschiffigen von Kapellen begleiteten Langhäusern, wenn diese Kapellen so hoch gezogen sind wie der Mittelraum, z. B. Diessen 1719, Dietramzell 1729, Gößweinstein 1730 (alle drei in Bayern), die Marienkirche in S. Sebastian in Spanien[1] 1743.

Von diesen Hallenanlagen sind manche in ihrer Raumform identisch mit solchen der Spätgotik, die ebenfalls das Hinaufziehen der Kapellengewölbe bis zur Mittelschiffhöhe sehr wohl kannte und ausnutzte. Die zuletzt genannte spanische Kirche bildet die Decke aus Sterngewölben auf Rippen. Das Zurückgehen auf Spätgotisches ließe sich in abseits liegenden Gebieten, in die der neue Stil spät eindrang, noch als tatsächliches Weiterleben der Gotik auffassen, aber daß das Wesentliche in dieser Hallenform durchaus auf dem Wege der zweiten und dritten Stilphase selbst lag, daß sie ein Zurückgreifen nicht nötig hatte, nur ein Weiterentwickeln des Vorhandenen, daß die Ähnlichkeit mit Raumformen der Spätgotik auf innerster Wahlverwandtschaft beruht, das zeigt die Benutzung der Halle bei Männern wie Balthasar Neumann, der nicht abseits von der Entwicklungsbahn von zufälligen lokalen Traditionen eines engen Landgebietchens abhing, sondern auf dem Mittelgrat vorwärts ging, alles kennend, was seine Zeit in der Baukunst erreicht hatte.

Es hat in diesem Zusammenhang nichts Überraschendes, wenn die Halle auch als Zentralbau auftritt, d. h. als Mittelraum mit Umgang von annähernd derselben Höhe: Steinhausen 1728, Wieß 1746.

8. Aus der zweiten Stilphase übernommen ist das Prinzip, den Raum als Durchdringung zweier Raumformen zu bilden[2], wie Murnau 1717, wo ein Kreis und das umschriebene Quadrat sich gleichzeitig darbieten, ohne daß etwa die Dreiecksräume in den Ecken als Pendentifs auftreten, oder Günzburg 1737, wo die Ellipse im umschriebenen Rechteck andeutungsweise schon im Fußraum existiert und erst im Deckraum sich rein herausbildet.

Auch der schmale einschiffige Raum bekam auf diese Art ein höchst kompliziertes Innenleben: St. Johann Nepomuk in München 1731 und noch viel reicher an konvexen Formen die Kapelle der Würzburger Residenz. Ebenso kehren die in der zweiten Phase ausgebildeten Orientierungen nach dem 60°-Winkel in der dritten Phase wieder; z. B. Jungfer Břežan bei Přibram 1705, Salesianerinnenkirche Wien 1717, Eisenstein in Böhmen 1727, Clemenskirche in Münster i. W. 1745, Skreyschov (Kreis Selčan in Böhmen) 1764.

Aber solche Symptome der zweiten Phase pflegen dann von denen

[1] Schubert, a. a. O. S. 272.

[2] In Italien finde ich während der Drucklegung noch ein besonders interessantes Beispiel hierfür: S. M. Aracoeli in Vicenza um 1730.

der dritten übertönt zu sein. Die Entwicklung geht darauf aus, möglichst viele Mittel zu häufen, gleichzeitig wirken zu lassen zu dem Eindruck einer Raumdivision extremster Konsequenz. In Neresheim 1745 findet sich zusammen der Hallencharakter infolge von Umgang, Tambourlosigkeit, hochreichenden Stichkappen, dann die Konvexität der Teilungsflächen, höchst komplizierte Gewölbebildungen, konvexe Emporenbalkone. Die Fragmente des Umgangs um den Mittelraum verschwimmen in ihrer Fortsetzung mit den elliptischen Querschifflügeln. Wie in Vierzehnheiligen sind die sieben elliptischen Räume, die sich mit ihren sieben Kuppeln tangieren, im Grundriß nur in abgerissenen Andeutungen vorhanden. Neresheim ist nur dadurch viel einfacher als das ältere Vierzehnheiligen, weil die synkopische Verschiebung fehlt. — Eine andere Kombination der Mittel in Wieß 1746: Halle mit Umgang, unerwartete Gewölbe im Umgang, Chorempore über geschlossenem Erdgeschoß, Fortsetzung der Chorempore ins erste Joch des Umgangs, Balkone am Fuß der tambourlosen Kuppel.

9. Die charakteristischen Eigenschaften der Raumbildung der katholischen Kirchen finden sich in den gleichzeitigen protestantischen wieder, soweit diese überhaupt ästhetische Ansprüche machen. Es ist selbst in den ästhetisch geringfügigeren eine Regel, daß die Linie der Emporenbrüstung nicht konzentrisch oder parallel ist mit der Umfassungsmauer; der Kernraum, den die Emporen in der Mitte offen lassen, ist aus der Form der äußeren Konturen nicht zu erwarten, die Emporen werden konvexe Ringe. Beispiele: ein längliches Zwölfeck erzeugen die Emporen der außen rechteckigen Französischen Kirche in Erlangen 1692, eine Ellipse innerhalb eines Rechtecks mit Querflügeln die Lutherische Kirche in Lissa 1709, eine dem Kreis nahe Ellipse im Rechteck (mit Querflügeln für Chor und die Turmloge) die Kreuzkirche in Posen 1776. Umgekehrt ein Rechteck innerhalb einer elliptischen Umfassungsmauer die Kirche zu Karlsruh in Oberschlesien 1713.

Viel komplizierter sind die wenigen künstlerisch anspruchsvollen protestantischen Kirchen. Die Ordenskirche in Bayreuth 1716 (Tafel V a, b und Tafel VIII, a) erscheint außen als vierflügeliges griechisches Kreuz. Der eine Querflügel fällt aber für den Innenraum fort, er wird vom Turm in Anspruch genommen, so bleibt ein langer Querraum mit einem kurzen Chorarm übrig, aber das Mittelquadrat bleibt intakt. Im Chor und in den Armen befinden sich Doppelemporen. Die im Chorarm für Kanzel und Orgel über dem Altar bestimmt, treten nicht bis an das Mittelquadrat heran, die der Querarme erreichen genau die Kante des Mittelquadrats. An der Turmseite aber geht eine Queremporebrücke mit vorspringender Hofloge herüber, die im Raum des Mittelquadrats sich befindet. So läßt

die Empore in der Mitte einen quadratischen Raum offen, der gegen das Mittelquadrat verschoben erscheint, er ist in den Chorarm synkopisch herübergerutscht. Im Gewölbe läuft eine Hohlkehle mit Stichkappen um die drei Kreuzarme, setzt aber auf der Turmseite aus; auf dieser Hohlkehle sitzt ein Gesims, das ein abschließendes großes Kreuzgewölbe trägt. Das Kreuzgewölbe ist oblong, da es die Querflügel zusammenfaßt. Der Grundriß des Fußraumes der Emporen und des Gewölbes stimmen daher nicht zusammen, sie sind synkopisch gegeneinander verschoben.

Ein zweites Beispiel ist die Frauenkirche in Dresden 1726. Es kommt mir hier nur auf die fünf Emporen an, die jede mit einer etwas anderen Brüstungslinie gezogen sind, so daß der Kernraum in jedem Geschoß eine andere Grundrißform (eine andere horizontale Schnittfigur) bekommt. Die Brüstung der ersten Empore ist etwa U-förmig, d. h. ein Hufeisen mit konvex gebogenen Enden. Da die Empore über die acht Pfeiler herauskragt, entsteht eine Art Ringbalkon, dessen U-Form sich mit dem durch die Pfeiler angedeuteten Kreis durchdringt. Die zweite Empore ist ähnlich geformt, bleibt aber zwischen den Pfeilern selbst, die dritte ist der zweiten ähnlich, die vierte weicht in den Hauptachsen als Halbkreis zurück, die fünfte überbrückt die Öffnungen der vierten. Der Kernraum mit seiner geschoßweise wechselnden Form ist ein unbestimmtes Gebilde, dessen Ausbauchungen nur vereinbar sind, wenn man das kontinuierliche, beliebig teilbare Fluidum des Gesamtraumes erfaßt hat. Noch stärker als in der Bayreuther Kirche entsteht der Eindruck eines stetigen Veränderns der Form, denn die einzelnen horizontalen Figuren der Emporen sind die sprunghaften Fragmente einer Gesamtkonturfläche des Kernraumes; die kontinuierlichen Übergänge bleiben unbestimmt.

Als letztes Beispiel analysiere ich die große Michaelskirche in Hamburg (Abb. 48 u. 49). Der unterste Grundriß, ein griechisches Kreuz mit vier Eckräumen, kommt nur zum Wort als unbestimmte Raumschicht, über die eine zusammenhängende Emporenschicht herauswächst. Die Empore bildet mit ihrer in großem kontinuierlichen Schwung gezogenen Balkonbrüstung einen konvexen in den Diagonalen sich einziehenden Kernraum. Die vier Eckpfeiler, die das Mittelquadrat des griechischen Kreuzes abstecken, schießen durch die Emporen hindurch und steigen, vom Raum rings umflutet, bis zum Kämpfer der Querarmgewölbe. Diese Querarmtonnen sind mit den Gewölben der vier Eckräume auf gleiche Höhe gesetzt, so daß sie als kontinuierliche Seitenschiffe erscheinen, die sich mit je drei Bogen gegen den Mittelraum und die Flügel der Längsachse öffnen. Diese drei Räume bilden nun in der Gewölberegion ein einheitlich zusammengefaßtes Mittelschiff, da eine einzige Flachtonne mit Apsidenschlüssen sie deckt. Die Kirche ist im Grundriß ein Zentral-

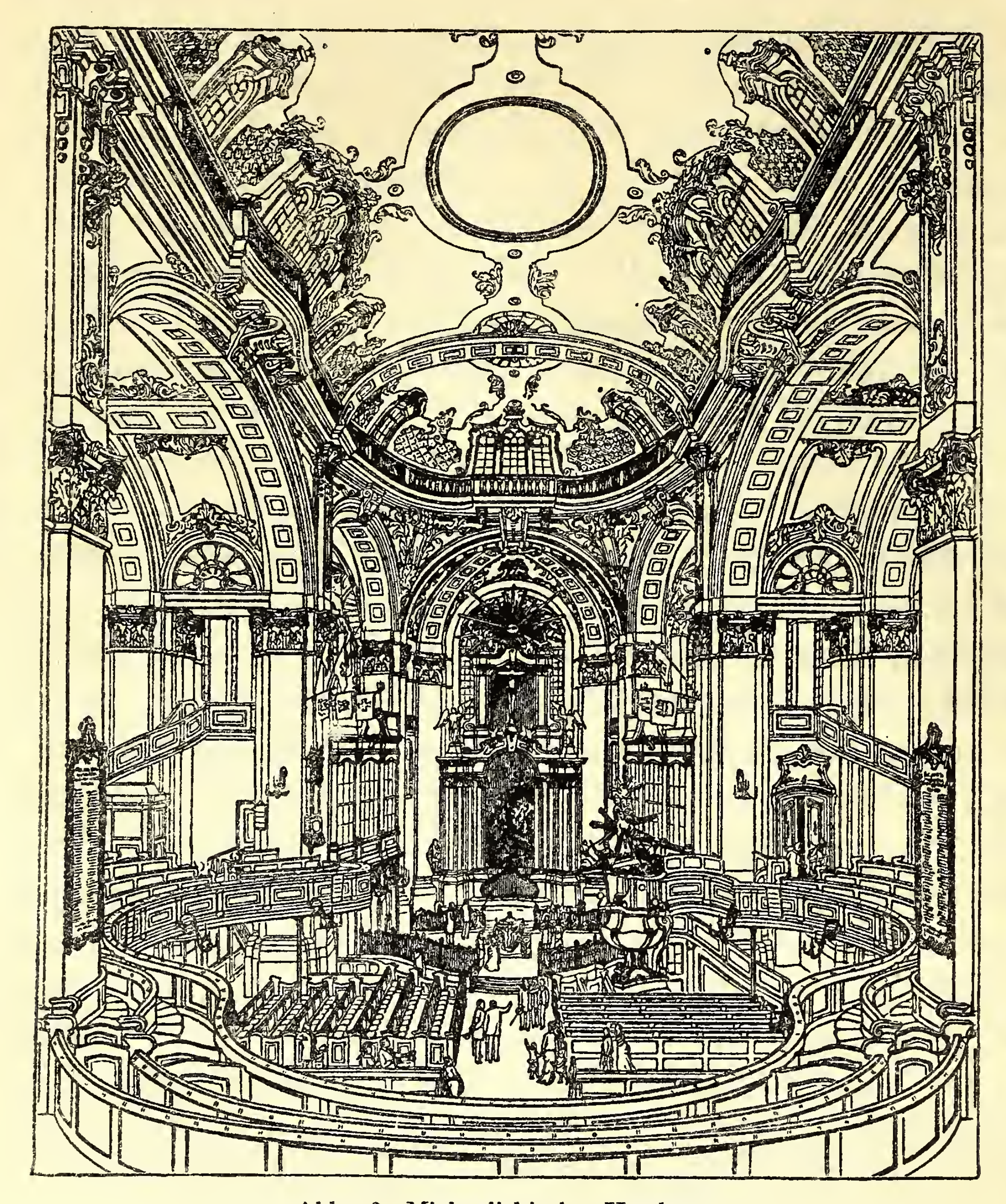


Abb. 48. Michaeliskirche, Hamburg.

bau, im Gewölbe ein Langbau, zwischendrin, weder zum Fußraum noch zum Gewölbe in eindeutiger Beziehung stehend, schwebt der konvexe Kernraum.[1]

10. Die konvexen Räume oder die Wahl solcher einfacher Räume, die in ihrer Durchdringung doppelt gekrümmte Kurven ergeben, die synkopischen Verschiebungen konvexer Räume oder auch, wie in der Ordenskirche in Bayreuth, einfacher Räume, durch die eine Vorstellung eines in der Vertikalrichtung gekrümmten oder sich ausbauchenden Raumes entsteht, lassen sich alle unter einen gemeinsamen Oberbegriff fassen. Prinzipiell handelt es sich in allen diesen Fällen um Raumdivision, wie in der zweiten Phase, aber wenn dort sämtliche Teilräume, selbst in so hochgradig komplizierten Bildungen wie S. Ivo in Rom, S. Lorenzo in Turin sich noch in die niedere Geometrie einordnen lassen, so sind die Gesamträume oder ihre Unterteilungen oder wenigstens einige Unterteilungen infinitesimal, d. h. Formen der höheren Geometrie, deren Berechnung nur mittels der Infinitesimalrechnung möglich wäre. Ist zwar so eine Berechnung gar

[1] Vgl. in der Deutschen Bauzeitung XLI (1907) S. 231 den Vorschlag eines Architekten F. Stegen in Kassel, der die vier freien Stützen herausnehmen wollte, um den Raum „dadurch ganz im Sinne unserer Zeit und des protestantischen Kirchenbaues überhaupt einheitlicher und freier" zu machen, ein unfreiwilliges Dokument der Blindheit für das, was hier künstlerisch das Wesentliche ist.

nicht die Aufgabe des Beschauers, so ist mit dieser Bestimmung, daß sie nur mit höherer Mathematik zu leisten wäre, die wesentliche Charakteristik dieser dritten Phase des Sakralbaues gegeben.

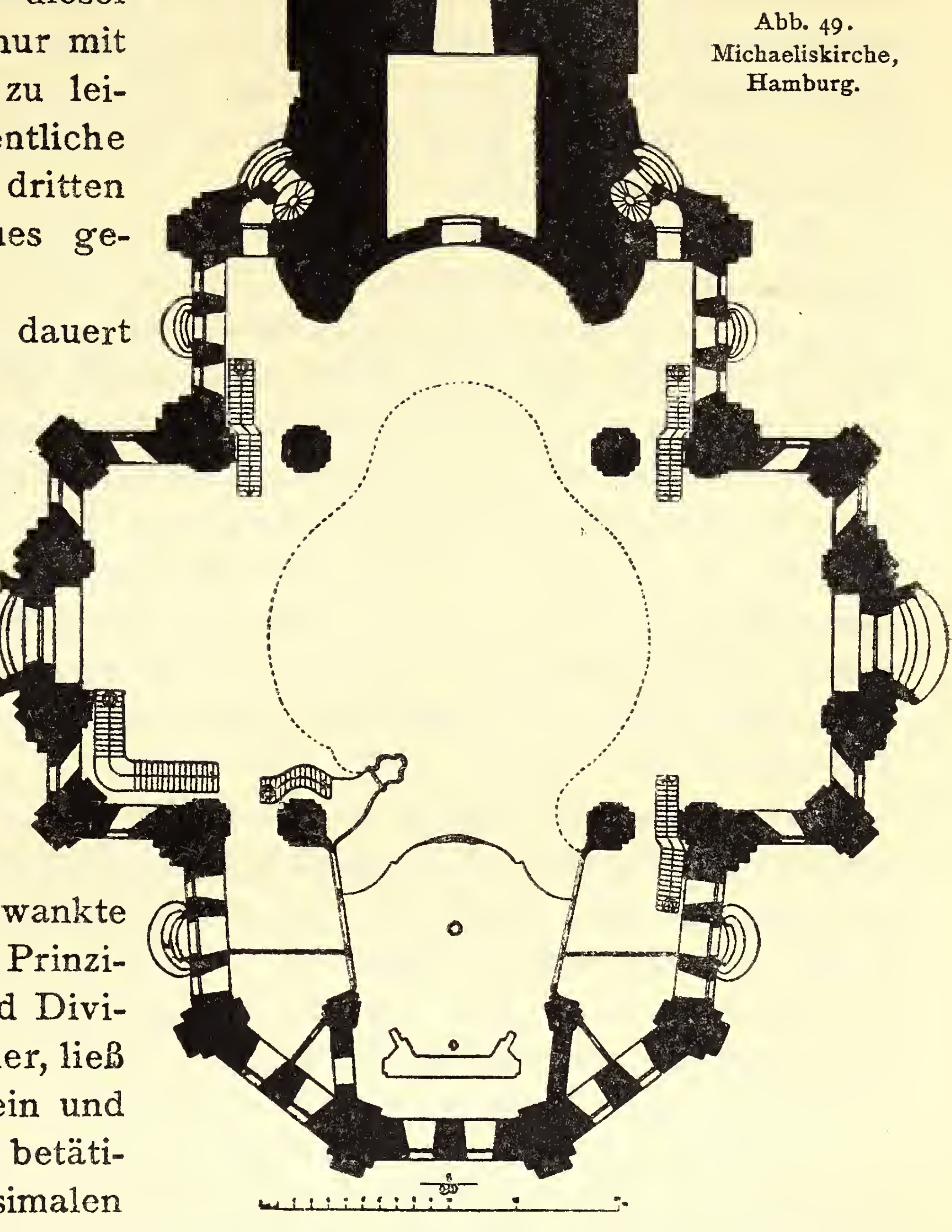


Abb. 49. Michaeliskirche, Hamburg.

D. Bis um 1760 dauert die Benützung infinitesimaler Raumformen, dann folgen Räume, die sich wieder ausschließlich der niederen Geometrie einordnen lassen. Aber eine entschiedene Rückkehr zur Raumaddition fand nicht statt. Man schwankte zwischen den beiden Prinzipien der Addition und Division unsicher hin und her, ließ sogar beide sich an ein und demselben Innenraum betätigen. — Die infinitesimalen Formen der dritten Phase sind nachweisbar in Spanien, Italien, Schweiz, Österreich, Deutschland; nicht aber in Frankreich, in Holland und England. Meissoniers Entwurf für die Fassade von S. Sulpice in Paris hätte die Form des Innenraumes nicht alteriert.

Frankreich, Holland und England erlebten also die dritte Phase nicht mit, hier schließt sich die vierte unvermittelt an die zweite, und deshalb könnte man die dritte wenigstens innerhalb der Entwicklung der Raumform tatsächlich nur als extremen Sonderfall der zweiten betrachten. Die dritte Phase brachte keine neue Polarität, sie trieb nur die Idee der Raumdivision bis zum äußersten, und ebenso bringt die vierte Phase keine neue Polarität, sondern einen Verlust des Gefühls für jede dieser zwei Polaritäten.

Die Ste. Geneviève in Paris 1764, das jetzige Pantheon (Taf. VI, b), ist ein griechisches Kreuz, die Mitte mit großer Tambourkuppel, die Arme

mit kleineren Kuppeln und je vier kurzen Kreuzarmen. Um diese Kreuzarme zweiter Zone ist ein flachgedeckter Umgang geführt, der eine Zirkulation von Nebenraum zu Nebenraum hinter dem großen Vierungspfeiler gestattet. Emporen sind über dem Gewölbekämpfer angelegt, so daß Stichkappen nötig sind, die in die Tonnen der kurzen Nebenkreuzarme einschneiden.

In St. Blasien im Schwarzwald 1768 ist das Streben nach strenger Raumaddition sehr deutlich, der Chor ist so stark wie möglich abgesetzt, aber in diesem Chor befinden sich Emporen über abgeschlossenen Korridoren, im kreiszylindrischen Hauptraum kreist ein schmaler Umgang ringsum und Emporen sind in die Mauerdicke eingelassen.

Die Rückkehr zum einfachen Kreiszylinder ist auch das Wesentliche an der Elisabethkirche in Nürnberg 1780. Aber die unbestimmte Art des Anschlusses des Vor- und Chorarms, die Segmenttonnen, die komplizierte Anordnung der Orgelempore mit ihrer konvexen Krümmung, die Beziehung des Kreises zur Umfassungswand an den Eingangsseiten sind Charakteristika, die mit reiner Addition unvereinbar sind.

Das römische Pantheon wurde wieder wie in Albertis Zeit ein Ideal und das Vorbild für viele Nachbildungen.[1] S. Francesco di Paola in Neapel 1817 ist das Hauptstück. Andere Beispiele: Gran Madre di Dio Turin 1818, S. Antonio Triest 1827, S. Carlo Borromeo Mailand 1847. In der Neapeler Kirche sind die Gesimse der beiden Ordnungen als Ringsbalkone ausgebildet. Im Tambour eine Empore und ein großer Orgelbalkon mit Baldachin; der Rhythmus ist vermieden.

Als aber neben antiken Vorbildern auch altchristliche abgewandelt wurden, war die Kontinuität in der Entwicklungsreihe der Raumformen durchrissen, es war jetzt das Zurückgehen ebenso auf gotische und romanische Raumformen möglich und die Mischung von Gebilden verschiedener Zeitstile; so will die Münchner Ludwigskirche 1829 deutlich eine romanische Kirche sein, aber die Seitenschiffe sind mit einzelnen Flachkuppeln gedeckt, der Chorarm mit einer Stichkappentonne.

Ich brauche die sakralen Raumformen der vierten Phase nicht eingehend zu erörtern, es genügt zu wissen, daß die vierte Phase nicht durch das ausgeprägte Bekenntnis zu einer Polarität charakterisiert ist und daß ihr Zusammenhang mit den vorausgehenden Phasen gar nicht auf räumlichem Gebiete liegt.

---

[1] Pantheonähnliche Kirchen gibt es auch vereinzelt im 17. und 18. Jahrh.: S. Bernardo in Rom, 1600 geweiht, ist allerdings nur die Adaption eines antiken Thermensaales, die Eglise des Filles d'Assomption in Paris 1670 ein Kreis ohne Nischen, eine eigentliche Pantheonreproduktion S. Simone in Venedig 1718.

b) DER PROFANBAU

Die Bezeichnungen Sakralbau und Profanbau beziehen sich auf den Zweck der Räume, und da ich alles, was mit dem Zweck zu tun hat, aus diesem Kapitel ausscheide, so hätte die Separierung der beiden Gattungen hier kein Recht, wenn sie nicht sich gleichzeitig als eine geometrisch fixierbare Unterscheidung erwiese. Dies ist nun auch der Fall, obzwar der Sprachgebrauch, der vom Zweck allein ausgeht, sich nicht bis ins letzte mit dieser Scheidung deckt. Die sakralen Räume, die ich behandelt habe, sind, ob sie nun aus vielen Individuen addiert oder durch Teilung eines Individuums oder Raumfragments entstanden scheinen, stets tatsächlich eine Einheit; sie wirken gleichzeitig und im Zusammenhang. Die Räume, die ich jetzt zu behandeln habe, sind sozusagen Raumhaufen, Räume, die tatsächlich nacheinander, getrennt voneinander wahrgenommen werden; geschlossene Wände trennen sie, schließbare Türen verbinden sie. Dieser Unterschied einer simultanen und einer sukzessiven Übersehbarkeit, die auf dem Grade der Geöffnetheit oder Verschlossenheit der gemeinsamen Grenzflächen der einzelnen Räume beruht, deckt sich in der Hauptsache mit der Unterscheidung von Sakralbau und Profanbau, und ich kann diese Nomenklatur, ohne Mißverständnisse befürchten zu müssen, beibehalten, indem ich sofort auf diejenigen Räume innerhalb des Profanbaues und Sakralbaues hinweise, die in diese geometrische Scheidung nicht hineinpassen.

An Kirchen sind Sakristeien, Treppentürme, Vestibüle angegliedert, die den als Einheit aufgefaßten Kirchenraum nicht alterieren. Sofern sie als Raumform in eine stilistisch ausgeprägte Beziehung zum Kirchenraum treten, ist diese keine andere als die der Einzelsäle, der Treppen, Vestibüle im Palastbau, sie werden also in der folgenden Untersuchung über den Profanbau mit inbegriffen sein.

In Palästen, in Klöstern gibt es andererseits Räume, die selbst durch die Durchbrechung der Raumgrenzen zu komplizierten simultan wahrnehmbaren Gebilden werden, dies gilt vor allem für die dritte Phase. Die Bibliotheken z. B. sind durch konvexe Emporen oder, wie die Hofbibliothek in Wien, durch die Verschmelzung mehrerer Räume zu Raumformen gemacht, die durchaus den Charakter der Sakralbauten haben. Stilistisch geht ihre Entwicklung parallel mit diesen, und ich habe daher nicht nötig, auf sie besonders einzugehen.

Für den übrigen Profanbau besteht aber noch das Problem, ob seine Entwicklung mit dem Sakralbau parallel geht. Es fragt sich, ob die beiden Polaritäten der Addition und Division hier dieselbe Rolle spielen. Daß die einzelnen Räume, aus denen ein Profanbau sich zusammensetzt,

tatsächlich isoliert sind, bedeutet nichts für die Frage, ob sie einmal isoliert, einmal verschmolzen scheinen können, denn im Sakralbau ist es ja umgekehrt, er ist tatsächlich aus verbundenen Räumen zusammengesetzt, kann aber abgesehen davon einmal aus isolierten Individuen addiert, einmal durch Division entstanden scheinen. Die Unterscheidung von Sakralbau und Profanbau beruht also auf der tatsächlichen Bindung und Trennung, die Unterscheidnng der Stilphasen auf der scheinbaren Bindung und Trennung.

Da aber die geometrische Trennung aller Räume durch ihre geschlossenen Wände, geschlossenen Decken ein für allemal bestehen bleibt, so kann der stilistische Unterschied sich gar nicht an diesen festen Grenzen äußern, er kann nicht in ihrer Klarheit oder Verschwommenheit liegen. Er kann ebensowenig der Gegensatz radialer und peripherischer Anordnung der Säle sein oder der Gegensatz einer sternartigen Gruppe diskreter Haltepunkte, und eine kontinuierliche Einheit vieler Säle ist ein Widerspruch in sich. Und doch ist ein Profanbau der ersten Phase etwas wesentlich anderes als einer der zweiten.

Einen Profanbau auffassen heißt: im Durchschreiten ihn als ein Ganzes fühlen, vom Keller bis zum Dach mit allen seinen sich hinausreckenden oder zusammenschließenden Flügeln. Der Eingang, das Vestibül, oder die Durchfahrt zum Hof, zur Treppe, die Verbindungen mehrerer Höfe untereinander, die Treppen selbst und die Korridore, welche Stockwerk für Stockwerk als Geäder von ihnen ausgehen, sie sind das Pulsierende des Bauwerks, sie sind die Kanäle, welche eine bestimmte Zirkulation festlegen und zu den einzelnen Sälen führen, den einzelnen Gemächern, Kabinetten, Loggien. Soweit diese Adern des Blutkreislaufes zusammenhängend leiten, so weit reicht der Organismus des Hauses. Die Zirkulation von Saal zu Saal selbst durch die zu öffnenden Türen spielt ihre Rolle mit, allein diese Rolle erweist sich als sekundäre, sobald neben die direkte Verbindung das Korridorsystem tritt. Die Stilmaximen der Raumaddition und Raumdivision erfassen also in der Hauptsache den Blutkreislauf des Profanbaues, sein Zirkulationsnetz. Ich kann mich, um dies zu beweisen, kurz fassen, da jetzt der Leser jene Stilmaximen schon kennt. Statt ihn langsam zu der Erkenntnis hinzuführen, genügen wenige ausgeprägte Beispiele jeder Stilphase.

1. Treppen. a) Die Wendeltreppe ist ein Erbstück der Gotik. Mit geschlossener Spindel beschränkt sie den Ausblick aufs Allernächste, ihre minimale Anforderung an Standfläche, ihre vertikale Fortsetzbarkeit ins Unendliche paßten nicht mehr in die neue Kunst. Öffnet sich die Spindel, so entsteht ein Durchblick durch sämtliche Geschosse, die sie verbindet, aber dieser Vertikalzug ist so stark, daß der Raum ohne jede

Beziehung zu den Geschossen bleibt — sind auch Podeste natürlich eingeschaltet, also praktisch eine Rücksicht auf die Geschosse vorhanden, künstlerisch fehlt sie. Die Wendeltreppe geht mit einer sausenden Vehemenz aufwärts, ihr offenes Loch wirkt wie ein Schlot. Die Isolierung aber, die dadurch für das Treppenhaus als Ganzes entsteht, machte sie trotzdem innerhalb der ersten Phase möglich: Bramantes Reittreppe im Vatikan, die Treppe in Caprarola.

Aber die normale Treppenform ist das nicht. Schon im Florentiner Findelhaus 1419 ist diese Normaltreppe der ersten Phase gegeben. Zwei gerade Läufe gegeneinander um 180^0 gedreht, durch eine gemeinsame geschlossene Wangenmauer getrennt, jeder Lauf mit steigenden Tonnen (ohne Stichkappen) gedeckt. Eine solche Treppe läßt immer nur den Zusammenhang mit einem Geschoß wahrnehmen. Man ahnt nicht, wieviel Geschosse noch kommen mögen, jedes Geschoß ist für sich isoliert empfunden, ein Haltepunkt. Die Treppenläufe selbst steigen als getrennte Individuen empor, ohne jede Hast. Aber der Blick ist nicht wie in der Wendeltreppe mit geschlossener Spindel auf das Nächste gebannt, es ergibt sich nicht jeweils ein unfertiger fluktuierender Raumausschnitt, sondern jeder Lauf ist ein Ganzes und deutlich an sein zugehöriges Geschoß bzw. an sein Korridorstück addiert. — Leicht zugängliche Beispiele Palazzo Farnese Rom 1536, Palazzo Sacchetti Rom 1540.

Der Charakter der Treppe im Verhältnis zum Gebäudeganzen ist nicht wesentlich verschoben, wenn der erste Lauf wie im Palazzo Gondi innerhalb der Hofhalle ansetzt. Er lockt zu den weiteren Läufen, die selbst wieder in der üblichen Weise als Einzelräume wirken.[1]

Wo immer man in Profanbauten, die aus der ersten Phase stammen, Treppen ohne mittlere Wangenmauer (mit freitragenden Stufen) oder mit durchbrochener Wangenmauer oder dreiläufige, vierläufige um einen viereckigen, durchgehenden Kernraum findet, kann man sicher sein, daß es sich um einen späteren Umbau handelt. Nur die Treppe des Schlosses Porzia in Kärnten, in die Hofhallen und diese unterbrechend eingebaut, 1537, bildet eine Ausnahme, das Gefühl für die strenge Isolierung der Geschosse ist aufgegeben. Andere Ausnahmen mögen existieren und mir entgangen sein, sicher wird ihre Zahl verschwindend gering sein.

b) Eine Sonderstellung nimmt die Treppe der Libreria Laurenziana in Florenz ein. Schon 1525 geplant und begonnen, wurde sie erst 1558 endgültig bestimmt und ausgeführt. Um das Obergeschoß der Canonica von S. Lorenzo zu erreichen, kommt man über eine Treppe, die dem Ge-

[1] Ältere Anlagen in der Art des Palazzo Gondi die Treppen in den Palazzi Canigiani und Riccasoli in Florenz, vgl. die Michelozzobiographie im Toscanawerk S. 26 und Taf. 19. Spätere Replik im Erzbischöflichen Palast in Florenz 1582.

schmack der ersten Phase entspricht. Man muß sich als Verbindung zu dem höher liegenden Bibliothekssaal eine solche einfache, schmale, mit einer steigenden Tonne gedeckte geradlinige Treppe zwischen Mauern vorstellen, um ganz zu begreifen, daß es sich hier auch räumlich um eine Revolution handelte. Die Treppe liegt frei in der Mitte eines Raumes, dessen Decke mit der Höhenlage der Saaldecke zusammengeht, d. h. das tiefere Niveau des Vestibüls hätte nach den bisherigen Grundsätzen eine um die Niveaudifferenz tiefere Lage der Decke ergeben. Daß der Treppenraum die Scheitelhöhe des Raumes hat, der zu erreichen ist, daß die Treppe nicht zwischen Wangen eingezäunt ist, sondern als Raumteilung wie nachträglich in den Raum hineingestellt, das macht die Laurenziana zum frühesten Profanwerk der zweiten Phase. Mag nun die Treppe im ersten Entwurf auch anders ausgesehen haben, als in der Ausführung von 1558[1], jedenfalls war sie prinzipiell mit diesen zwei Merkmalen schon damals gewollt. Vorbildlich wirken konnte sie wohl erst nach 1558. Ging so der Profanbau dem Sakralbau in der Eroberung der Division zeitlich voraus, so blieb der Fall doch vereinzelt, ja die Form der isolierend additiven Treppe blieb auch nach 1550 am Leben. Vgl. die Treppen der Uffizien 1560, des Pal. Lateranense in Rom 1586. Die Gewöhnung an die neue Treppenform scheint den Umweg über die Freitreppen genommen zu haben, die in der ersten Phase so gut wie unbekannt sind.[2] Die erste und entscheidende Schöpfung ist hier die zweiarmig symmetrische Freitreppe des Senatorenpalastes in Rom 1546. Eine solche Treppe macht fürs Auge die sämtlichen Geschosse zu einer Einheit, jedenfalls Sockel und Hauptgeschoß erscheinen als ein Ganzes, aber wie sehr diese sichtbare Treppe die sämtlichen Obergeschosse zu bedienen scheint, wie sehr der Platz vor dem Palaste nun mit einem Mal zum Palast selber gehört, wie der Raum von außen mitspricht, das wird man am ehesten sich klar machen, wenn man etwa zur Cancelleria eine Freitreppe entwirft. Nicht nur Erdgeschoß und Obergeschoß würden plötzlich verschmolzen sein, sondern der Palast als Ganzes verlöre seine Isoliertheit.

Der erste Nachfolger der Kapitolstreppe ist die der Villa Este in Tivoli 1550, und zwar zunächst diejenige, die vom Hofniveau der Villa in die oberste der Gartenterrassen heruntersteigt. Eine Fortbildung ganz im Sinne der zweiten Phase ist dann die aus zwei im Halbkreis geboge-

[1] Vgl. Toscanawerk, die Biographie Michelangelos. Die Frage ist noch durchaus nicht gelöst.

[2] Ausnahme in Venedig Scala dei Giganti um 1490; die Treppe, die im Hof des Vatikan zum höheren Niveau emporführte, ca. 1510; letztere als unumgänglich kein Widerspruch gegen die Regel.

nen symmetrischen Läufen bestehende Treppe in der Hauptachse des Gartens selbst. Ähnlich und nur wenig später die Treppe, die vom Hof der Villa di Papa Giulio ins Nymphäum hinabsteigt.[1]

Als dann 1558 die Treppe der Laurenziana fertiggestellt war, da war alles vorbereitet zu einer ein ganzes Gebäude einheitlich verschmelzenden Konzeption, wie Palazzo Doria Tursi in Genua 1564, wo der erste Treppenlauf frei in das Vestibül gestellt zum Hof aufsteigt, in dessen Hintergrund die zweiarmig doppelläufige Treppe hinter den Hofhallen infolge vollständiger Durchbrechung aller gemeinsamen Grenzflächen sichtbar wird, so daß die Treppen am Ansatz und am Endpunkt der fürs Gefühl schräg emporsteigenden Mittelachse aus dem Palast ein einziges kontinuierliches Ganzes machen. Man sieht den Palazzo mit einem Blick, fühlt die flutende Zirkulation, die ohne Unterbrechung die ganze Tiefenausdehnung und die sämtlichen Geschosse, also die Gebäudehöhe als Ganzes erfaßt. Genua hat außer der Replik im Jesuitenkolleg (Università) 1623 noch eine große Zahl von Treppen gleichen Geistes geschaffen.

Die dreiläufige um einen rechteckigen oder quadratischen Kernraum aufsteigende Treppe scheint erst das 17. Jahrhundert gefunden zu haben. Ein Hauptbeispiel: die im Palazzo Barberini in Rom, 1630 ungefähr. (Im selben Palast außerdem eine elliptische Wendeltreppe mit offener Spindel und eine zweiarmig symmetrische Treppe zum höher liegenden Garten, teils elliptisch, teils geradläufig innerhalb eines großen Vestibüls.) Ein Vorstadium sind zweiläufige freitragende Treppen, d. h. mit Fortlassung der gemeinsamen Wange, z. B. die in der Börse in Sevilla 1583. Ein Vorgänger der Treppe im Barberinipalast ist vielleicht die im Jesuitenkolleg in Salamanca 1617.[2] Ähnlich ist die Treppe, die für Schloß Whitehall in London 1619 projektiert gewesen ist. Frankreich blieb mit seinen Louvretreppen durchaus rückständig, obwohl Bernini in seinem Entwurf den Parisern zeigte, was im Jahre 1665 zu machen war, er legte in jede der vier Hofecken eine vierläufige freitragende Treppe. Die Freitreppe, die für den Louvrehof Cottard 1770 entwarf, blieb unausgeführt.[3]

Die Treppe im Palazzo Altieri in Rom 1674 war der Nachklang von Berninis Louvreprojekt. Aber trotz der ablehnenden Haltung beim Louvrebau drang der neue Treppentypus in den Pariser Hôtels ein, vgl. Hôtel Lambert de Thorigny[4] und Hôtel Chevreuse[5] in der zweiten Jahrhundert-

[1] Undatiert die Freitreppe des Palazzo degli Anziani auf Piazza dei Cavallieri in Pisa, eine Nachbildung der Kapitolstreppe ohne die Verkröpfung des Laufes.

[2] Grundriß bei Schubert, a. a. O. S. 111.

[3] Die große Treppe im Innern ist um 1817 von Percier und Fontaine eingebaut.

[4] C. Gurlitt, Gesch. d. Barockstiles usw. in Belgien, Holland usw., Stuttgart 1888, S. 79.

[5] Ebenda S. 95, Abb. S. 97.

hälfte. Noch entschiedener wirkten im Sinne der Raumdivision Treppen, die durch Verdoppelung des eben behandelten Typus sich ergaben: Palazzo Reale in Neapel 1651[1], Kloster von S. Giorgio Maggiore in Venedig 1664 (jetzt Artilleriezeughaus). In gemeinsamem Raume steigen symmetrisch dreiläufige Treppen empor, die sich auf gemeinsamem Schlußpodest vereinen.

Eine Treppe schließlich, wie die Scala regia im Vatikan 1663, ist trotz Wangenmauern und steigendem Tonnengewölbe durchaus kein Raumgebilde der Addition. Nicht nur ihre große Länge, die verschiedenen Neigungswinkel von Treppe und Gewölbe, vor allem die Dreischiffigkeit der Hauptläufe ist das Ergebnis einer Raumdivision. Die Stufen gehen in voller Breite durch, die Säulen stehen wie in ein Fertiges hineingestellt da; vgl. dazu die dreischiffige Treppe vom Vestibül zum Hof im Palazzo Balbi Durazzo in Genua, ein Umbau vom Ende des 18. Jahrhunderts.[2]

c) Die dritte Phase hat in zweiarmig symmetrischen Treppen geschwelgt, z. B. Palazzo Madama in Turin 1710, etwas später Stift St. Florian in Österreich. In der Turiner Treppe findet man am oberen Podest einen schwachen Ansatz zu infinitesimalen Formen. Im ganzen spielen diese aber im Treppenbau eine geringe Rolle.[3] Das Wesentliche ist, daß jetzt erst der Weg offen war, alle erdenklichen Anordnungen der Läufe zu ersinnen und die verschmelzende Kraft eines Treppenhauses, das alle Stockwerke gleichzeitig sichtbar macht, also die gesamte Gebäudehöhe in Anspruch nimmt, zur selbstverständlichen Regel zu machen. In Schloß Pommersfelden 1715[4] führen zwei dreiläufige Arme symmetrisch zu einem Mittelpodest und von da zu einem elliptischen Raum, der den Knoten des Korridorsystems abgibt; die Korridore umziehen

---

[1] In der Anlage wohl von 1651, aber 1759 stark erneuert.

[2] C. Gurlitt, Gesch. d. Barock in Italien, Stuttgart 1887, S. 271, wo der ursprüngliche und der jetzige Grundriß gegeben sind.

[3] Ein Beispiel einer komplizierten Raumkurve ist die Treppe im Hotel Dieu in Caen. Der erste Lauf steigt in der Raummitte zu einem Podest, von diesem gehen beiderseits kurze Läufe unter rechtem Winkel zum zweiten Niveau, von da parallel zum ersten, doch im Gegensinn steigen zwei weitere Läufe zum nächsten Podestpaar, zuletzt führen zwei Schlußläufe über den Ausgangspunkt zurück. Da die ganze Treppe freitragend konstruiert ist, so stellt sich die Treppe als partielle Schnittfläche dar, die den Raum in großem Schraubenzug durchfährt. Die Stufen selbst sind gekrümmt und in ihrer Länge kontinuierlich zu- und abnehmend, so daß die Geländer, die beim ersten Mittellauf beiderseits anfangen, kontinuierliche Raumkurven bilden, die im obersten Podest zusammentreffen.

[4] Entworfen 1711, vgl. Weigmann, eine Bamberger Baumeisterfamilie, Straßburg 1902, S. 158 u. 171.

als eine Art Emporen das ganze Treppenhaus; eine zweite obere Empore macht das nächste Geschoß sichtbar.[1]

In der Würzburger Residenz 1720 führt ein Mittellauf zu einem Querpodest, von dem in der entgegengesetzten Richtung rechts und links vom Mittellauf zwei symmetrische Läufe zum Obergeschoß führen, Ein Umgang umzieht das ganze Treppenloch.[2]

In Schloß Ludwigsburg führt die sogenannte Riesentreppe mit einem frei im Vestibül beginnenden ersten Lauf zu einem Podest, von dem die Arme symmetrisch unter 90° abgehen. Solche Treppen beginnen also nicht zweiarmig, sondern spalten sich erst auf einem höheren Niveau. Eine der kompliziertesten Anlagen ist die des Palazzo Ugolani in Cremona, die mit sechs in verschiedene Richtungen weisenden Armen auf den oberen Umgang mündet.[3] So mancher Treppenentwurf, der das Raumempfinden der Zeit klar ausgesprochen hätte, ist unausgeführt geblieben oder stark reduziert worden, z. B. Allios Treppe für Klosterneuburg[4] 1730.

Vollständig als Raumdivision wirkt die Treppe im Schloß Bruchsal, wo der elliptische Podest den Kernraum horizontal durchschneidet, den die zwei in Halbellipsen ihn ersteigenden Arme offen ließen. Im Hinaufgehen sieht man Stücke eines Raumes, den man doch sofort als Einheit zu ergänzen gezwungen ist. — Die Krümmung der Läufe war nichts spezifisch Neues, sie war nicht nur in der elliptischen Wendeltreppe des Pal. Barberini in nuce enthalten, wurde im Palazzo Carignano in Turin 1680 in viel komplizierterer Weise gegeben, wo die zwei von den Armen des Vestibüls aufsteigenden symmetrischen Treppen eine freihändig gezeichnete Krümmung haben und auf einem sechseckigen Podestraum sich finden. Altertümlich ist an ihnen nur die Isolierung, die Tonnen, die Einzäunung in Wangenmauern.

Die erste geschwungene Treppe gehört aber sicher bereits der zweiten Phase, es ist die Freitreppe im Cour des Adieux in Fontainebleau 1634.[5] Daß die Freitreppen die ganze Entwicklung mitmachen, ist selbst-

---

[1] Vgl. die Treppen in Ebrach 1716, Schönthal 1737, Oberzell bei Würzburg usw.

[2] Vgl. die gleichzeitige Anlage in Palais Trautson in Wien (ohne den Umgang) und 1719 schon die Treppe in Schleißheim, später die Treppen im kgl. Schloß in Madrid 1740, in Caserta 1752 usw.

[3] Gurlitt setzte diese Treppe um 1600, a. a. O S. 130, er wird wohl kaum heute noch an dieser Datierung festhalten, denn auch die Details weisen deutlich ins 18. Jahrhundert.

[4] Wolfg. Pauker, Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg, Wien u. Leipzig 1907, Tafel Vff., besonders die Längsschnitte Tafel XII u. XVI.

[5] Die ursprüngliche Freitreppe abgebildet bei Androuet Ducercean, Le second volume des plus excellents Bâtiments de France, Paris 1579, Taf. 12; sie war eine Fortbildung der Gartentreppe im Park der Villa d'Este in Tivoli.

verständlich, vgl. z. B. Villa Valguarnara bei Bagheria (Palermo) 1714[1], Favorite bei Ludwigsburg 1718, Monte di Pietà Messina 1741, Solitude 1763, Communs bei Potsdam 1765 usw., außerdem die Treppen in den großen Terrassengärten dieser Zeit, vor allem die in Frascati und in Wilhelmshöhe.

d) Die vierte Phase hat eine größere Komplikation nicht mehr angestrebt, aber die Ausbildung großer, durch alle Geschosse durchgehender Treppenhäuser auch dann bevorzugt, wenn sie sonst auf Isolierung auszugehen schien. Das Gefühl für die stilistischen Werte war auch hier vollständig verschwunden; vgl. die Haupttreppe im markgräflichen Palais in Karlsruhe[2] 1809. Eine Treppe, wie die der Hof- und Staatsbibliothek in München 1832, hat wohl die Kraft, das ganze Haus fühlen zu lassen, aber da sie ohne jeden sichtbaren Zusammenhang mit den übrigen Räumen bleibt, so erweist sie sich als unverstandene fertig übernommene Form.

2. Korridore. a) Der Umgang wirkt im zusammenhängenden Innenraum der Sakralbauten dem Gefühl reiner Raumaddition entgegen, derselbe Umgang wirkt im Profanbau und als Peripteros außen um den Sakralbau herumgelegt im höchsten Grade isolierend. Wie der antike Tempel durch seinen Peripteros von der Umgebung völlig abgelöst erscheint, so macht die ringförmige Säulenhalle den Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu einer Welt für sich. Aus dem erhaltenen Entwurf wissen wir, daß die Absicht war, um diesen noch zum Tempietto selbst gehörenden Ring eine konzentrische Gasse herumzuführen, begrenzt von einer wieder ringförmigen Säulenhalle. Die Umgebung sollte sich frontal herumstellen, Spalier bilden zu dem in sich so selbstherrlich ruhenden Raumgebilde. In diesem achtungsvollen Antworten der Umwelt liegt die Anerkennung einer absoluten Unabhängigkeit. Für S. Peter hat vorübergehend dem Bramante die gleiche Vorstellung vorgeschwebt, eine Gasse sollte um den Zentralbau konzentrisch herumgehen, begrenzt von Gebäuden und Hallen, die für alle Vor- und Rücksprünge der Umfassungsmauer die Resonanz gegeben hätte. Die im Wege stehenden Bauten des vatikanischen Palastes machten die Ausführung unmöglich. Der Peripteros allein kam dann noch einmal zur Ausführung in der Mad. di Campagna bei Verona.

Im Profanbau sind die bedeutendsten Peripteralanlagen das Belvedere in Prag 1536, die Basilika in Vicenza 1549 und als später Nachzügler das Lusthaus in Stuttgart 1580.

---

[1] Abb. in G. Ricci, Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien, Stuttgart 1912, S. 219.

[2] Grundriß bei D. Joseph, Gesch. der Baukunst d. 19. Jahrhunderts, Leipzig (ohne Jahr), S. 50.

Was der Peripteros außen um das ganze Gebäude, das ist die in sich zurückmündende Hofhalle im Innern; sie schafft zwingend die Überzeugung, daß alle diese durch den peripherischen Korridor verbundenen Räume Stockwerk für Stockwerk eine Einheit sind, vollständig isoliert von den Nachbarhäusern, die wieder Einheiten für sich sind. Der geschlossene Hof, das isolierte blockartige Dastehen des Palazzo zwischen vier Gassen ist das Ideal der ersten Phase. Kommt man in so einen Hof, fühlt man die große Ruhe, Abgeschlossenheit des ganzen Hauses, so wird der Gegensatz dieses fertigen, in die Stadt eingesprengten Kristalls zu dem weiterziehenden, nie fertigen Straßennetz bewußt. Je mehr die Hofhalle als Einheit, als ein kontinuierlicher Raum wirkt, um so stärker wird ihre isolierende Kraft. Es ist daher durchaus kein Widerspruch zu der Scheu der gleichen Phase vor der Anwendung von Kreuzgewölben im Sakralbau, wenn hier im Profanbau, speziell in den Hofkorridoren das Kreuzgewölbe mit seinem verschmelzenden Zug die Regel ist. Von den Höfen des Findelhauses und des Palazzo Medici in Florenz an ist die in sich wiederkehrende, kreuzgewölbte Hofhalle in der überwiegenden Zahl von Palästen das entscheidende Merkmal für die Zeit der Addition. — Die Halle nach außen, die Vorhalle, die nicht das Gebäude umzieht, sondern nur einen Haltepunkt vor dem Eintritt ins Innere schafft, ist von Anfang an in einzelne, durch Kappengewölbe isolierte Kompartimente aufgelöst worden: die Vorhalle des Findelhauses in Florenz des Ospedale del Ceppo in Pistoja usw. Auch die Loggien des Vatikan, die ursprünglich nicht als Hallen um einen Hof, sondern als Abschlußfassade gegen die Stadt bestanden, sind Reihen einzelner überkuppelter Quadrate. Aber im ganzen herrscht in der Bildung der Vorhalle nicht so ausnahmslos das Prinzip der Addition, wenn auch die der Pazzikapelle, des S. Andrea in Mantua noch hierher gehören, es gibt Vorhallen mit Kreuzgewölben, es gibt Vorhallen mit Tonnen und solche mit flacher Decke. Beispiele für letztere: S. M. delle Grazie bei Arezzo, Loggia del Consiglio in Verona. — Andererseits kommen die isolierenden Kuppeln ausnahmsweise in der Hofhalle vor: Palazzo Farnese in Piacenza 1558, und zwar im rhythmischen Wechsel mit der Quertonne.

Risalite und vom Gebäudeblock sich wegreckende Arme sind in der ersten Phase selten, und wenn sie auftreten, bescheiden; noch wichtiger ist, daß solche Risalite keine Responsion finden in der Umgebung. Die große Nische des Belvedere ist die Antwort auf die Segmentbogenfassade der alten Vatikanteile. Aber diese sich grüßenden Motive stehen nicht unverbunden da, Korridore (und zwar Korridore ohne Zimmerfluchten) verbinden sie, der Hof ist geschlossen; trotz der Terraindifferenzen ist das Ganze eine isolierte Einheit. Stellt man sich vor, daß diese

Korridore unterbrochen würden, daß von jeder Seite Arme zueinander streben, ohne sich zu erreichen, so hätte man einen Typus der zweiten Phase vor sich. In der Villa Farnesina, wo Arme vom Block losgehen, gibt es keine gegenüberliegende Nische. In der Villa Madama sind alle sich korrespondierenden Nischen, Grotten usw. miteinander fest verbunden.

1550 wurde die Villa di Papa Giulio gebaut. Ihr Halbkreishof stammt wahrscheinlich von der Anregung, welche die Villa Madama in ihrem Ruinenzustand gab, dort war ein Kreishof beabsichtigt oder schon fertiggestellt gewesen vor der Zerstörung im Jahre 1526. In der Villa Julius' III. ist aber dieser Halbkreis nicht ins Unendliche geöffnet, der rechteckige Garten, der sich anschließt, ist von hohen gegliederten Wänden eingezäunt, so siegt hier — obwohl in der Mittelachse sich der Blick über die tiefe Grotte weg in die Gärten verliert, noch einmal die alte Auffassung der geschlossenen Einheit.

b) Die erste entschiedene Durchbrechung des Prinzips reiner Addition ist der Entwurf zu den Kapitolinischen Palästen 1546. Man muß sich ein für allemal klar machen, daß im Profanbau die Kontinuität etwas ganz anderes ist als im Sakralbau. Die drei Paläste sind einzeln hingestellt, ganz isoliert, und doch ist diese Isolierung nicht die der Addition; denn um den Platz herum bilden die Paläste ein Ganzes, mit dem Platz, mit der Treppe, die von der Piazza Aracoeli hinaufführt, ist alles ein Stück, das nachträglich zerfällt, zerreißt. Es kann gar kein größeres Mißverständnis geben, als wenn man neuerdings die Paläste durch Korridore verbindet.

Vom 1527 gebauten Palazzo Andrea Doria in Genua gehen kurze Säulenhallen senkrecht zum langen Hauptbau stehend gegen das Meer hin. Wann diese Hallen angestückt wurden, ist mir nicht bekannt. Aber mit den Terrassen und Brunnengruppen zusammen machen sie aus dem blockartigen, an sich fertig scheinenden Hauptbau ein Bruchstück, das erst mit dem Meere vermählt ein Ganzes wird, ein Unendliches.

So ist die Villa d'Este in Tivoli 1550 ein Stück des Parkes. Die Villa Lante bei Viterbo 1564 zeigt das Hauptgebäude zerrissen in zwei getrennte Pavillons, die Mittelachse des Parkes bleibt frei. Ebenso war der Garten der Farnese auf dem Palatin empfunden.[1]

Aber auch ohne Meer und Park und Platz sind jetzt Zerreißungen möglich. Die Uffizien in Florenz, zuerst mit völlig geschlossenem Hof entworfen, wurden 1560 als Gebäudepaar ausgeführt, aus dem Hof wurde die Sackgasse. Auch die Korridorhalle im Hof des Palazzo Borghese

[1] Vgl. über beide Willich, Vignola.

in Rom 1590 bedeutet eine Auflösung. Und die Absicht der zweiten Phase, an Stelle des geschlossenen Blocks die verstreuten Pavillons zu setzen, die sich durch ihre symmetrische Lage um einen Schwerpunkt, eine Mittelachse als Einheit verraten, ist mit aller Deutlichkeit in Palladios Villenentwürfen zu erkennen. Es kann uns nicht beirren, daß infolge der Kostspieligkeit solche Entwürfe nur selten zur Verwirklichung gelangten, auch nicht, daß geschlossene Höfe auch jetzt noch entstanden: Pal. Lateranense 1586, Hof des Quirinalpalastes 1605, Schloß Aschaffenburg 1605, Louvrehof usw. Die Treppen in diesen Gebäuden sind ebenso rückständig wie die Gesamtformen ihres Hof- und Korridorsystems und diese Einheitlichkeit im Festhalten des alten Geschmackes beweist nur, daß einzelne Meister nicht mitgehen wollten, sie heben sich als die konservativen von der Menge der fortschrittlichen ab, die aus dem Hof den Platz machten, die statt der in sich geschlossenen Korridore die ins Ferne weisenden Arme setzten, die das Gebäude als Bruchstück auffaßten, das erst mit einem zweiten Gebäude, einer Gruppe einzelner Pavillons ein Ganzes wird, oder von vornherein als bloße Durchgangsstelle des unendlichen Weltraumes ein für allemal den Charakter des Fragmentarischen und Zufälligen behalten soll, der polare Gegensatz zum Tempietto mit seiner projektierten runden Gasse. Und St. Peter selbst, der einst ein Zentralbau werden sollte, rings um sich ein Spalier von Gebäuden, die ihm das Gesicht zuwenden, wurde jetzt als Langbau ein Stück der Unendlichkeit durch seine Kolonnaden, die noch immer offen sind in der Mittelachse und sehnsuchtsvoll auf die Responsion gegen die Engelsburg hin warten. St. Peter ist noch nicht fertig.

Auch in Frankreich tritt an die Stelle des blockartigen Château und der geschlossenen Höfe der offene Hof als cour d'honneur. Das Collège de France 1611 und Grand Trianon in Versailles 1687 sind Beispiele für den Prozeß der Auflösung. Die Entwicklung des französischen Gartenbaues ist die Fortsetzung von Palladios Villenentwürfen. Die Zirkulation im Hauptbau ist nie in sich abgeschlossen, sie ist mit ihrem Korridorsystem nur der Ansatz hinausweisender Richtungen, die durch den Park fortgesetzt auf die weit entfernten Endpunkte dieser Bewegung stößt, falls sich die Bewegung nicht ins Grenzenlose verliert.

c) Die dritte Phase hat in der Verschmelzung von Außen- und Innenraum durch die Freitreppen, die Flügelbauten, die Verbindung mit dem Garten, der Landschaft, durch die Zerreißung des Blocks in eine sich im Park verstreuende Kolonie von Pavillons das Äußerste geleistet. Beispiele: Belvedere in Wien, Haward Castle 1714, Schloß Blenheim 1715, Schloß Bruchsal 1719, Eremitage in Bayreuth 1720 (Sonnentempel usw.), Kloster Weingarten 1723 u. a. Auch hier spielen die infinitesimalen

Raumformen keine entscheidende Rolle, obwohl sie vorkommen,[1] sondern das Prinzip, sich mit Andeutungen zu begnügen, nie das Fertige, immer das Unterbrochene zu geben, das die Phantasie zu ergänzen hat, ist das, worauf die dritte Phase ausging.

d) In der vierten Phase ist auch im Korridorsystem keine der beiden polaren Stilprinzipien vorherrschend. Schloß Ludwigslust in Mecklenburg-Schwerin 1765 ist als Ganzes noch ein Produkt der dritten Phase. Das Schloß von 1772 steht aber trotz der Responsion der Kirche ziemlich isoliert da. Die Madeleine in Paris mit ihrem Peripteros ganz isoliert aufgestellt, ist doch in den Zusammenhang der Rue Royale, Place de la Concorde, des Pont de la Concorde und der Chambre des Députés hineingebunden. Aber außer solchen Vertretern eines Städtebaues, der das einzelne Gebäude in einen durchgehenden Strom aufnimmt, gibt es eine mindestens ebenso große Zahl von Monumentalbauten, die blockartig zwischen vier Gassen stehen. Und die eingetretene Stilunsicherkeit führte dazu, daß die Freilegung einst eingebauter Gebäude (von Kirchen vor allem) auch dort vorgenommen wurde, wo die Bauten solcher Freilegung gar nicht entgegenkamen. Ein Bau, wie der Tempietto, ist isoliert, und auch einen Pavillon des Schlosses in Bruchsal kann man isoliert nennen, aber es ist beide Male etwas anderes. Der Tempietto ist eine Einheit, der Pavillon ein Fragment. Das 19. Jahrhundert hat Fragmente aus Einheiten gemacht und umgekehrt, es hat Einheiten so hingestellt, daß sie als Bruchstücke wirken. Die Walhalla bei Regensburg mit ihrem Peripteros steht in der Landschaft da, wie das Mittelalter seine Burgen, das 18. Jahrhundert seine Wallfahrtskirchen aufstellte, und ihr riesiger Unterbau von Terrassen vermag den Bau weder mit der Landschaft zu verschmelzen noch von ihr zu isolieren.

Raumaddition und Raumdivision sind die polaren Gegensätze, nach denen sich die Phasen scheiden. Die erste Phase bildet die Raumformen additiv, gleichgültig, ob es sich um kirchliche Zentral- oder Langbauten oder um profane Gebäude handelt; die zweite Phase bildet die Raumformen divisiv, gleichgültig ob es sich um katholische oder protestantische Zentral- oder Langkirchen oder um Profanbauten handelt. Das aber, was die dritte Phase als Sonderstil von der zweiten trennt, ist nicht eine Änderung in der Stilrichtung, sondern die Anspannung der vorhandenen Richtung bis zur äußersten Konsequenz; im Sakralbau äußert sich diese extreme Richtung hauptsächlich in der Schöpfung infinitesi-

[1] Auch die windschiefen Gurtenpaare kommen im Profanbau vor, z. B. in Pommersfelden im Gartensaal (im Erdgeschoß).

maler Gebilde, im Profanbau hauptsächlich im Fragmentarischen, in der Zerbröckelung des Gebäudes in einzelne Pavillons, in dem Aufgehen dieser Fragmente im unendlichen Außenraum. Die vierte Phase ist charakterisiert durch ihre Beziehungslosigkeit zu beiden Polaritäten.

II

DIE ENTWICKLUNGSPHASEN DER KÖRPERFORM

A. 1. Entscheidend für den Aufriß der Bauten Brunelleschis und seiner Nachfolger ist die Wiedereinführung der antiken Stützenordnung.

Fast jeder Bau der ersten Jahrzehnte bedeutet die Wiedereroberung einer anderen Variante: im Findelhaus in Florenz die Säulenbogenreihe, zusammengefaßt vom tangierenden Gebälk auf Pilastern, die an den Enden der Reihe stehen. Die Pilasterordnung in der Sakristei von S. Lorenzo, (im Seitenschiff dieser Kirche an der Fassade, im Saal des Palazzo di Parte Guelfa). Die Säule mit einzelnen Gebälkstücken (entsprechend der Pilasterordnung der Seitenschiffwand) in S. Lorenzo; die Säule mit geradem Gebälk an der Pazzikapelle, die Pfeilerbogenreihe an den Seitenfassaden von S. Franceso in Rimini, die Pfeilerbogen mit vorgestellter Halbsäulenordnung an der Hauptfassade ebenda. Die Pilasterordnungen (ohne Piedestale) übereinander am Pal. Ruccellai usf.

Man kann sich die Übersicht über diese mannigfaltigen Varianten und Kombinationen ebenso leicht machen, wie die über die Raumformen der ersten Phase. Die Ordnung besteht aus Stütze und Getragenem. Die Stützen können als Pfeiler, Säulen, Pilaster mit oder ohne Piedestale, als Konsolen[1] gebildet sein (später auch als Karyatiden und Hermen), die Form des Getragenen ist entweder das gerade Gebälk oder der Bogen (anfangs stets der Halbkreisbogen, ganz seltene rudimentäre Verwendung des Spitzbogens abgerechnet, später auch der Segment- und Korbbogen). Das Kombinieren all dieser Varianten kann sich auf die Form der Stützen, die Form der Last oder beides zugleich beziehen. So ist gleich der erste Bau, die Findelhausfassade, eine Kombination der Säulenbogen und der Pilasterordnung, vgl. dazu den Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes Massaccios und die Thomasnische am Or San Michele; die Fassade von S. Francesco in Rimini ist eine Kombination von Pfeilerbogen und der Halbsäulenordnung, deren Gebälk die Archivolten tangiert usw. Und solche Kombinationen können nun selbst nebeneinander und übereinander

[1] Die Konsolen als Stützen des Gebälks in der Sakristei von S. Lorenzo im Langhaus von S. Lorenzo und außen. Aber auch später kommen die einzelnen Konsolen vor, z. B. in der Capella Medici, am Mercato Nuovo.

treten, so daß der ganze Phantasieaufwand für die Schöpfung der Aufrißkomposition sich durch schrittweises Kombinieren durch eine systematische Verstandestätigkeit ersetzen läßt. Die einfachen Elemente dieses Kombinationsverfahren, die „Ordnungen" in der Hand zu haben, wurde daher der kostbarste Besitz des Architekten, sein eigentliches ABC.

2. Teils als Folge des räumlichen Rhythmus, teils unabhängig von ihm kommt nun der Rhythmus auch in die Intervalle der Stützen. Die Chorwand der Lorenzosakristei ist der früheste Schritt. Die Gruppe b a b, hier als konzentrische Doppelarkade geformt, läßt sich in vielen Varianten abwandeln, das, was man Triumphbogenmotiv und was man Palladiomotiv nennt, sind solche Sonderarten, sie lassen sich aus den einzelnen im vorigen Paragraphen angedeuteten Varianten und Kombinationen ableiten. — Aus der Reihung von Gruppen ergibt sich analog zur Entwicklung der Raumform der Rhythmus b a b a b .... an den Fassaden der Cancelleria, des Palazzo Giraud in Rom, erstere durch Risalitgruppen abgeschlossen, letztere eine bloße fortlaufende rhythmische Reihe, aber mit einer ungeraden Achsenzahl, sodaß das Hauptportal in die Mitte fällt, während die Cancelleriafront noch die für das Quattrocento charakteristische gerade Achsenzahl hat. An einem Bau des Cinquecento, wie Pal. Bevilacqua in Verona 1532 läßt das exzentrische Portal schon mit Sicherheit schließen, daß der Bau unfertig geblieben ist.

Das Bedürfnis nach dem Gruppierten führte weiter dazu, bei fünf- und siebenachsigen Fronten die Mitte stärker zu betonen: Entwürfe zur Lorenzofassade von A. da Sangallo il vecchio und Michelangelo im Rhythmus β α b á b α β, oder die Eckfelder zu akzentuieren, die Mitte als Gruppe zu bilden: Palazzo Grimani in Venedig á|b a b|á (Tafel VII, a).

Die Reihung ganzer Gruppen in der Form b a b|b a b|b a b|.... erscheint in S. Maurizio in Mailand 1503, bald darauf im Hof des Vatikan, dann in unreiner Form am Palazzo Té in Mantua 1527 usw., das Hauptbeispiel ist die Basilika in Vicenza 1549. Ich lasse auch hier wieder offen, ob in diesen Reihen von Gruppen das Gefühl für die in sich ruhende Gruppe oder das Gefühl für die unbegrenzte Reihe koordinierter Einheiten überwiegt.

Als Mittelgruppe, die den gesamten Aufriß zu zentrieren befähigt ist, versuchte man auch die antike Tempelfront als Ganzes einzusetzen: erstmals in der Villa Poggio a Cajano 1485, dann im Obergeschoß des Palazzo Contarini in Venedig 1504 (als Umformung der hergebrachten venezianischen Pergola). In beiden Fällen blieb zwar die Säulenhalle in der Fassadenfläche befangen, sie trat nicht, wie es ihrem Wesen entspricht, vor die Fassade, allein es war doch hier schon eingestanden, daß die Reihe freier Säulen durch den gemeinsamen Giebel zu einer

Einheit zusammengeschlossen, dem neuen Kunstwollen durchaus entsprach. Die Einheit, die sich aus isolierten Gliedern zusammenbaut, aus freien Rundsäulen, die ein Gebälk und darüber den gemeinsamen Giebel tragen, erscheint als Inbegriff dessen, was man Ordnung nennt.

Der Ausdruck „Ordnung" ist ganz wörtlich zu nehmen. Wo eine Stützenordnung auftritt, handelt es sich um eine Reihe einzelner voneinander abstehender, d. h. diskreter Punkte. Die einzelnen Punkte werden das Bestimmende der ganzen Komposition. Wohl bildet das Gebälk ein kontinuierliches Band, bildet die Bogenreihe eine kontinuierliche Folge; unterstützt man aber das Gebälk, die Bogenreihe, statt mit einer kontinuierlichen Mauer mit einzelnen isolierten Stützen, so ergibt sich eine Auswahl zu unterstützender Punkte und in dieser Auswahl liegt die Ordnung, sobald die Abstände regelmäßig oder gesetzmäßig gewählt sind. Man ist gewohnt, jede Säule als vom Boden aufstrebend von unten nach oben abzulesen, man wird aber eine Säulenordnung erst dann in ihrem Wesentlichen empfinden, wenn man entgegen der aufsteigenden Kraft der Schäfte, umgekehrt die Entstehung von oben herunter bemerkt hat, wenn man fühlt, wie die Säulen als Einzelpfosten unter die einzelnen in gleichen oder rhythmisch wechselnden Abständen auseinanderstehenden Punkte des Gebälkes respektive unter die einzelnen Fußpunkte der Bogen geschoben sind. In der dorischen Abart der antiken Ordnungen war die Konsequenz dieses Verfahrens auch für das Gebälk und den Giebel gezogen, sie sind in einzelne Stützglieder, die Triglyphen usw., zerlegt, die im Giebel ihren Nachklang bekommen. Sämtliche Glieder bis in die Guttae hinein sind daher zu der Gesetzmäßigkeit der primären Knotenpunkte, d. h. der Abstände der Säulenachsen, in eine Abhängigkeit gebracht, wodurch erst das Ganze als Organismus sich frei lösender Glieder erscheint. Seit dem Tempietto wurde die dorische Ordnung die bevorzugte.

3. Stütze und Wand sind Gegensätze. Die Zeit, welche nach der Stützenordnung strebte, aber doch nicht ausschließlich Hallen bauen, die Wand nicht ganz entbehren konnte, hatte die Aufgabe vor sich, die Wand als solche zu entwerten, sie fürs Auge in eine Stützenordnung umzuwandeln. Die Wand ging über in die gegliederte Wand.

Die notwendigen Requisiten: die Pilasterordnung, die vorgestellten Halbsäulen und Ganzsäulen mit ihren Gebälkkröpfen boten die antiken Reste. Was es aber zunächst galt zu überwinden, war die gotische Tradition, welche die Wand als eine kontinuierliche, beliebig fortsetzbare Fläche ansah. Es ist die Regel im Profanbau des Mittelalters, daß die Fenster in jedem Geschoß für sich verteilt sind, die Achsen gehen nicht durch, es schien auch den gotischen Architekten nicht nötig oder an-

strebenswert, unter allen Umständen die Fenster in gleicher Höhe anzubringen oder in gleicher Größe und Form. Selbst im Sakralbau, wo die Regelmäßigkeit der Raumform eine Durchführung der Achsen und der Fensterhöhen erzwang, wich man, wo man konnte, diesem Prinzip aus. Und wie die Fläche in sich die Anregung zu beliebiger Fortsetzbarkeit trägt, so hatte sie keine eindeutig sichere obere Abschlußlinie, sie verlor sich in Zacken, Türmchen, Zinnen.

Als man im Quattrocento die traditionelle Rustikafassade beibehielt, bändigte man sie durch zwei Maßnahmen, man ließ die Achsen der sämtlichen Öffnungen durchgehen[1] und schloß oben mit einem entschiedenen horizontalen Gebälk ab. Die regellose Verteilung der Stoßfugen, die den Palästen Medici, Pitti, Strozzi das Wandmäßige trotz dieser Gegenmaßregeln in so hohem Grade erhalten haben, mußte später einer regelmäßigen Verteilung weichen; seit Palazzo Gondi wird es üblich, die Stoßfugen jeder zweiten Schicht vertikal übereinanderzusetzen, hiermit ist auch eine konstante Quaderlänge für den Bau eingeführt — sie sind abhängig von der Größe und Verteilung der Fenster — die Wand ist zwar noch als Kontinuum da, allein sie baut sich aus regelmäßigen Einzelstücken auf. So war die Wand aus ihrer echtesten Form übergeführt in die regelmäßige Fensterwand, die nun vorbereitet war, in die gegliederte Wand überzugehen. An Palazzo Ruccelai in Florenz sind die Sohlbankgesimse durch Gebälke ersetzt und diese durch Pilaster getragen, jeder Pilaster bildet die Mitte zwischen zwei Fenstern; eine oberste Ordnung trägt das Kranzgesims. In der Cancelleria in Rom sind die Sohlbankgesimse durchgezogen, aber die Gebälke sitzen tiefer, sie entsprechen den Zwischendecken der Geschosse; es ergibt diese Anordnung eine gemeinsame Zone für die Piedestale der Pilaster und für die Brüstungen der Fenster. Die absolute Isolierung jedes Geschosses, wie sie im Treppenbau zum Ausdruck kam, beherrscht mit derselben Intensität die Fassade. Die Durchgliederung, die mit der Trennung der Geschosse beginnt, in der Pilasterordnung als solcher sich fortsetzt, geht bis in die kleinsten Details weiter, ein Sockel hat seinen Fuß, sein abschließendes oberes Profil, jedes Profil ist zusammengesetzt aus Gliedern, die zueinander in dem Verhältnis von Ansatz und Abschluß stehen. Das Ganze ist statt einer aus horizontalen zusammenhängenden Steinschichten bestehenden Masse, aus denen Fensterlöcher ausgespart oder nachträglich eingeschnitten sind, ein luftiges Skelett geworden; wenn Rustika überhaupt noch vorhanden ist, so gerät ihr Fugenschnitt in Abhängig-

[1] Beim Palazzo Medici stimmen nur die zwei Obergeschosse in den Achsen überein, das Erdgeschoß ist für sich geteilt. Palazzo Pitti war in diesem Punkt ein Fortschritt.

keit von Fenstern und Pilastern. Ja an einer der Cancelleriafassaden, wie am Palazzo Giraud sind im Erdgeschoß die Stoßfugen völlig fortgelassen. Das Erdgeschoß wird eine Einheit, die als Sockel der Gesamtfassade wirken soll, die Betonung der wandmäßigen Kontinuität steht also dort, wo sie auftritt, im Dienste der Isolierung der Geschosse.

Prüft man dann die Fassaden, die nicht in Haustein hergestellt sind, die Backstein-, die mit Marmor inkrustierten Fassaden, die mit Sgrafitto ornamentierten Putzfassaden, so findet man das gleiche Resultat, obwohl es bei diesen Materialien viel schwerer war, gegen das Flächige aufzukommen. Aber die Ordnungen zerlegen die Fläche in einzelne Felder, die nicht den Charakter des innerhalb der Fläche Verschiebbaren oder zufällig Hängenden haben. Die Felder stehen fest, sie werden zu einzelnen Füllungen des Gerüstes; die Muster der Inkrustation, der Sgrafittomalerei finden ihre Achsenbeziehungen fertig vor, sie dürfen sich in ihrem eingezäunten Bereich nicht beliebig ausbreiten, sondern gehorchen den Winken, die ihnen das rahmende Gerüst gibt.

4. Es besteht eine Analogie zwischen dem echten konsequentesten Langbau und der echten Wand und es besteht eine gleiche Art von Analogie zwischen dem reinen Zentralbau und der Ordnung, mag diese als Säulenportikus oder als gegliederte Wand auftreten. Und wie innerhalb der Raumformen der um sein Wesentliches gebrachte Langbau, d. h. die durch Addition entstandene Raumreihe mit der Raumgruppe kombiniert wurde, eröffnete sich vom Beginn der Epoche an die Möglichkeit, die Säulenwand mit der gegliederten Wand zu kombinieren. Von hier aus ist nun, wenn man für beide Arten die sämtlichen Varianten und Kombinationen für sich entwickelt hat, wie dies hier in kurzer Übersicht versucht wurde, mit einem Schlage die gesamte Fülle von Möglichkeiten, die im Bereiche der ersten Phase liegen, zu überschauen. Es wäre die Sache der architektonischen Formenlehren gewesen, die das 19. Jahrhundert sich bemühte, den Architekten zur leichteren Erlernung dieses Formenkreises auszuarbeiten, in dieser systematischen Weise vorzugehen. Der heutige Architekt hat kein großes Interesse an dieser vollständigen Übersicht, und den Kunsthistoriker interessiert mehr, welche von den möglichen Kombinationen tatsächlich verwirklicht wurden; ich beschränke mich auf einige markante Beispiele.

Das Florentiner Findelhaus hat im Hof wie in der Außenfassade unten die Säulenbogenhalle, oben die ungegliederte Fensterwand, die Fenster des Obergeschosses stehen in den Achsen der unteren Halle. Prinzipiell die gleiche Aufrißkomposition hat das Mittelschiff von S. Lorenzo[1]. —

[1] Auf die beträchtlichen Unterschiede in der Behandlung der Zwickel, der Fensterprofile, der Proportionen usw. brauche ich hier nicht einzugehen.

An der Vorhalle der Pazzikapelle entsteht durch die Gliederung der Sargmauer mit Doppelpilastern der Eindruck von einer Halle unten und einer gegliederten Wand oben. — Im Hof des Palazzo Medici folgen übereinander Säulenbogenhalle, Fensterwand, Säulenhalle mit geradem Gebälk. — Palazzo Ducale in Urbino hat unten die Säulenbogenhalle, darüber die durch Pilaster gegliederte Fensterwand (Replik in Gubbio). Hallen in die Wand eingesprengt: am Äußeren vom Pal. Ducale in Urbino, die Halle in Form des antiken Portikus im Obergeschoß der Villa Poggio a Cajano und Palazzo Contarini alle figure in Venedig (s. oben). Das Einspannen von Hallen in mehreren Geschossen übereinander zwischen Ecktürme war für das Ospedale maggiore in Mailand beabsichtigt, an der Villa Poggio Reale bei Neapel ausgeführt. (Ähnlich hätte die Einspannung der Pfeilerbogenreihen mit vorgestellter Halbsäulenordnung zwischen Rustikatürme am Palazzo di Giustizia in Rom gewirkt, begonnen 1506.) Palazzo Massimi in Rom 1531, ausdrücklich alle Colonne bezeichnet, hat die echte Säulenhalle (mit geradem Gebälk und schon etwas kompliziertem Rhythmus) in der Erdgeschoßmitte, die übrigen Geschosse sind wandhaft geschlossen und ungegliedert — dagegen der Hof mit gegliederten Wänden mannigfach mit der Halle kombiniert. Die Biblioteca in Venedig wirkt beinahe wie eine Doppelhalle, das Erdgeschoß ist eine Pfeilerbogenhalle mit vorgestellter dorischer Halbsäulenordnung, das Obergeschoß gegliedert und die Fenster so behandelt, daß wieder der Eindruck einer Pfeilerbogenhalle entsteht. Mehrere Hallenformen übereinander eingesetzt in die gegliederte Wand, so daß die Gliederung ungestört durch jedes Geschoß durchläuft in Villa Santa Colomba bei Siena. Die reine Doppelhalle schließlich an der Basilika in Vicenza 1549.

5. Die Rahmen, gleichgültig ob sie für Bilder, für Statuennischen, für Türen oder Fenster bestimmt sind, fügen sich dem Gliederungsbedürfnis dieser Phase, indem auch sie sich aus Stütze und Last zusammensetzen und feste rechteckige oder kreisförmige Grenzen schaffen.

Die gotische Tradition wirkte an Fenstern und Toren im Quattrocento stark nach. Das bloße Aussparen der Öffnungen, die Bildung des oberen Abschlusses aus Keilsteinen, die sich mitunter auch in die übrige Rustika verzahnen, widerspricht dem neuen Geist, ebenso die hier und da noch vorkommende Zurückprofilierung in die Wand hinein und das eingestellte Mittelsäulchen mit seinen Maßwerkbogen. Es war eine halbe Arbeit, daß man die Kreise dieses Maßwerks nicht so führte, daß sich ihre Mittellinien tangieren, wie dies in der Gotik geschah, sondern mit den äußeren Randlinien, und daß man am Palazzo Ruccelai einen Architrav zwischenschob; man mußte sich entschließen, die Fenstermitte frei zu

halten, also entweder das einfache rechteckige Loch mit geradem Sturz oder Halbkreisabschluß, oder die Dreiteilung im Rhythmus b a b. Ersteres schon am Florentiner Findelhaus, letzteres im Chor von S. M. del Popolo in Rom, S. Eligio in Rom, im großen Saal des Palazzo vecchio in Florenz usw. Als Rudiment muß auch das steinerne Fensterkreuz erscheinen, wie am Palazzo Venezia in Rom u. a., das ebenfalls nur halb entsühnt war, wenn der Mittelpfosten Halbsäulchen bekam, der Querbalken etwa als Gebälk profiliert wurde. (Pal. Bartolini in Florenz 1520 u. a.)

Das Normale wurde die Ädikula, wie sie z. B. im Pantheon in Rom aus der Antike erhalten war, und die feste einfache Umrandung mit vor die Fläche vortretendem faszienartigem Profil. Letzteres z. B. am Palazzo Pazzi in Florenz und Palazzo Gondi, ersteres an den Türen in der Lorenzosakristei, den Fenstern der Cancelleria, an den Nischen der Confraternità in Arezzo oder dem Dom in Pienza usf. Die Übertragung der Stützengliederung auf den Rahmen ermöglichte besonders bei Portalen, Grabmälern, Altären einen fast unerschöpflichen Reichtum an Variationen, die mit den Variationen der Ordnungen parallel gehen. Durch die Aufnahme des Rhythmus b a b, wobei die Felder b zum Rahmen gehören und a die Füllung bzw. Öffnung bildet, ließen sich weitere Kombinationen entwickeln; ferner tritt bei einem Halbkreisschluß die Möglichkeit ein, für den Kämpfer eine primäre Ordnung aufzustellen, die von einer größeren umfaßt wird, die dann mit ihrem Gebälk die Bogenarchivolte tangiert, oder auf den Kämpfer eine zweite Ordnung zu stellen, welche dann niedriger ist als die primäre. Der erste Fall im Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes Masoccios in S. M. Novella, der zweite am Grabmal des Brancacci in Neapel. Das umschließende Rechteck kann ohne Giebel bleiben: Cancelleria, oder Giebel erhalten: Dom von Pienza usw. Ist der Rahmen im Rhythmus b a b gegliedert, so können über den Feldern b und a noch besondere krönende Ädikulen folgen, deren Giebel als Segmentbogen und Dreieck rhythmisch wechseln, z. B. der Piccolominialtar in Siena 1485.

Der rhythmische Wechsel der Giebel an den Fenstern derselben Etage in S. Francesco al Monte in Florenz[1], in beiden Etagen des Palazzo Pandolfini in Florenz; hier tritt dann der Schachbrettrhythmus ein, da die Reihe im Erdgeschoß mit dem Rundgiebel, im Obergeschoß mit dem Spitzgibel beginnt.

Die Ädikulen stehen mitten in dem Feld, das die Pilasterordnung oder sonstige Gliederung ihnen zugesteht. Am Palazzo Pandolfini fehlt

[1] Dieser Wechsel war auch vorübergehend für die Fenster des Palazzo Strozzi in Florenz erwogen. Ein Modell dazu ist erhalten.

die Stützenordnung, statt dessen ist das Gebälk der Ädikulen durch das ganze Geschoß durchgezogen, die Rahmen bilden selbst eine Ordnung.

Jeder Rahmen erfordert einen entwickelten Sockel, der sich aus Fuß, Hauptkörper und Schlußprofil zusammensetzt. Bei Fenstern war er ersetzbar durch den Balkon, welcher in der für die erste Phase charakteristischen Form für jedes Fenster isoliert vortritt. Der kontinuierliche Balkon des Palazzo Pitti ist der Kontinuität der Wand untertan, die isolierten Balkone des Palazzo Bramante, Pandolfini usw. entsprechen dem isolierenden Prinzip der Ordnung.

Rahmen, die nicht in Ordnungen d. h. in Stütze und Last, gegliedert sind, ziehen sich als profiliertes Band von gleichbleibender Breite um die einfachen geometrischen Figuren: die Archivolten der Bogen, die Rahmen der Kreisfenster, die Rahmen der Medaillons, die in den Bogenzwickeln stehend die Archivolten und das Gebälk mit ihrer Außenkante berühren, und ganz entsprechend die Rahmen der Pendentifmedaillons.

6. Die Kassettierung bedeutet für die Decke dasselbe wie die Ordnung für den Aufriß. Für Flachdecke, für Tonne und Kuppel wurde die Kassettierung antiken Vorbildern entsprechend sofort und allgemein akzeptiert.

Quadratische Kassetten an Flachdecken in S. Lorenzo in Florenz, im Palazzo Medici, Palazzo vecchio in Florenz (Saal der 200 und im Nachbarsaal)[1], quadratische Kassetten in Tonnen und den Laibungen von Bogen: in der Capella Pazzi, am Portal von S. Francesco in Rimini, von S. M. Novella Florenz, in S. Andrea in Mantua (Vorhalle und die gemalten Kassetten der Tonne im Langhaus), Umiltà in Pistoja usw. Achteckige Kassetten im Tabernakel von S. Miniato al Monte, Achtecke aufgemalt an der Decke von Sto. Spirito in Florenz, Kreiskassetten in der Villa Poggio a Cajano, und zwar in der Tonne des Hauptsaales: Kreise, die sich tangieren, an ihren Berührungspunkten und in ihren Zentren befinden sich kleinere Kreise, die durch Stege verbunden sind; eine Variante davon in der Tonne der Vorhalle derselben Villa, dann in der Tonne der Vorhalle der Sakristei von Sto. Spirito in Florenz. Die einfache Reihung von Kreistellern in der Vorhalle der Capella Pazzi, von Kreiskassetten im Vatikan, Sala delle Sibylle um 1490 (Tafel VIII, b). Kompliziertere aus Kreisen und Quadraten kombinierte Kassetten z. B. in der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz.

Solche Kassetten sind durch die gleiche Form und Größe einander

---

[1] Die Übertragung der quadratischen Kassette in die radialen an der Außenkanzel in Prato (renov. im 17. Jahrhundert).

koordiniert, auch ihre Füllung mit Rosetten bleibt sich gleich, wenn nicht in der Mittelachse bestimmte Kassetten durch Wappen hervorgehoben sind: S. Lorenzo in Florenz. In S. Marco in Rom sind in der Mittelachse große Kassetten eingesprengt (ebenfalls mit Wappen), die je vier Normalkassetten entsprechen (vgl. antike Vorbilder, z. B. Titusbogen in Rom). Die Deckung des Raumes mit einer einzigen Kassette im Palazzo Pandolfini in Florenz.[1]

Auf die koordinierten folgen die rhythmischen Kassettierungen 1506 an den Vierungsbogen von St. Peter in Rom der Rhythmus

a	b	a
b	A	b
a	b	a

wobei a kleine, A große Quadrate sind und b die ergänzenden Oblonga (nach der sectio aurea). Auf die Kuppel übertragen in der Capella Chigi in Rom 1512. Reichere rhythmische Kombinationen von quadratischen sechs- und achteckigen Kassetten in der Villa Madama. In gewissem Sinne ist hierzu auch die Sixtinische Decke zu zählen. Der Rhythmus auf die Flachdecke übertragen an der Libreria Laurenziana — die aber bereits im Detail die Symptome der zweiten Phase trägt.

Wie für das einfache Rahmenband und die Archivolten, so ist es für alle die Kassettierungen das Charakteristische, daß die Breite der Stege konstant ist.

7. Die tektonische Schale von Raumformen der ersten Phase ist nun als Ganzes eine Kombination dieser Elemente: Stützenordnung, gegliederte Wand, Ädikularahmen und Rahmen konstanter Breite, Kassettierung mit konstanten Stegbreiten. Die tektonische Schale, die an sich eine kontinuierliche Grenze der geschlossenen Raumform bildet, eine Haut sozusagen, ist so durchmodelliert, daß man mit dem Finger nachfahrend überall das feste Knochengerüst mit allen seinen Gelenken durch die Haut durch tasten kann. Bleibe ich aber in dieser Metapher, so muß ich hinzusetzen, daß nicht das Skelett selbst gegeben ist, nicht die präparierten Knochen, sondern dies feste Gliederwerk mit samt den Muskeln, die an den Knochen befestigt sind und die Glieder gegeneinander erst aktiv beweglich machen. Die dünnen Knochen bekommen wir nicht selbst zu sehen, sondern wir fühlen sie nur hinter muskulösen Massen.

In jeder Stützengliederung ist die Bewertung der Proportion eine Folge des deutlichen Absetzens jedes Gliedes. Ist Proportion in jedem räumlichen Dinge vorhanden, so ist eine bestimmte, eine eindeutig gewollte Proportion nur dort sichtbar, wo die in Proportion befindlichen Glieder sich in Gelenkpunkten berühren, die Glieder sich stückweis

[1] Vgl. Toscanawerk, Biogr. Raffaels, S. 9, Abb. 11.

auseinanderlegen lassen. Der Eindruck des Muskulösen ist aber hier stets der von einem menschlich Muskulösen; die Proportionierung hat im Ganzen und in den Teilen ein Verwandtschaftsverhältnis zu menschlichen Leibesproportionen. Auch die Gotik ist in ihrem Kathedralstil ein Stützenstil, auch hier spielt die Proportion eine entscheidende Rolle, aber es ist eben die Proportion des Knochenwerks, des Spinnedünnen. Und es gibt innerhalb der Proportionierungen, die dem menschlichen Leib in all seinen Varianten angepaßt sind, magere und schwammigfette und zwischen diesen eine Mitte, die dem athletisch gepflegten vollkommenen Menschenleib entsprechen; diese Proportion hat die erste Phase angestrebt und in ihrem Schlußzustand, vom Tempietto di S. Pietro in Montorio an, erreicht. Die Entwicklung der tektonischen Plastik geht parallel mit der der Skulptur. In beiden folgt auf die immer noch etwas zerbrechlichen Figuren das Kraftstrotzende. Sind die sämtlichen Bauten der ersten Phase fest und am Boden haftend, ruhen sie in sich, ohne pflanzenhaft sich zu zerfasern und im Winde zu biegen, so nimmt diese Selbstbeherrschtheit doch immer zu im Verlaufe der Entwicklung, und zwar ohne daß die Massigkeit zunähme. Palazzo Pitti ist ein ruhender Block gewesen, aber die Ruhe, das unverrückbare Feststehen bei größter Leichtigkeit der Masse beginnt erst mit den Bauten Bramantes. Auf die Unterschiede des Leibesempfindens in den einzelnen aufeinanderfolgenden Generationen der ersten Phase kommt es mir hier nicht weiter an, nur daß in diesem ganzen Apparat von Ordnungen, Rahmen, Kassetten ein Kräftespiel lebt, das in steigendem Maß eine äußerste Selbstbeherrschung anstrebt und erreicht. Es ist ein Kräftespiel von innen her. Wenn die Gotik in der Erde wurzelt und dort vom dünnen Stengel aus die aufwärts gezogenen Säfte in Rippen aussprießen, wenn sie mit ihrem Kräftespiel in der Umgebung verankert ist, wie die vegetabilische Natur, so ist die erste Phase der neueren Baukunst eher wie die menschliche Natur, nicht in der Erde wurzelnd, sondern fest mit dem Sockel auf der Bodenfläche aufstehend, nicht durchflutet von einer vertikalen Kraft, sondern in sich selbst ruhend und abgeschlossen, begabt mit beweglichen, sich frei lösenden Gliedern, so daß diese Architektur als Ganzes beweglich scheint, wie der ruhige aber angespannt dastehende Doryphoros. Diese Straffheit, dies Bereitsein zum Sprunge gibt den Eindruck der spielenden Eleganz, der heiteren Selbstsicherheit, der eigentümlich wachen Furchtlosigkeit. In diesem Kraftgefühl stellt sich der Bau anderen Bauten als abgeschlossene Einheit gegenüber, er geht nicht auf in einem unendlichen Zusammenhang, sondern steht selbstherrlich, bewußt da, und nun erkennt man, daß jene Radialität der Raumgruppen und das strenge Isolieren des Bauwerks von der Umgebung

sich auch auf den als körperliche Masse gesehenen Bau bezieht. Aber es besteht der Unterschied von Raum und Körper fort; der Raum hat in der Addition seine geometrisch fixierbare Polarität, die Polarität des Körpers kann nur eine körperliche sein, und sofern wir alle Körper als beseelt, als dem menschlichen Lebensgefühl im Kern verwandt ansehen, eine psychologische. Es ist die eigene Schwere, der Einfluß von äußeren Kräften, was wir im Leibe spüren, und dabei die Fähigkeit, eigene Kräfte dieser Schwerkraft und den anderen äußeren Kräften entgegenzusetzen, und was wir zu spüren jedem geformten Gegenstand zutrauen. Und das Gemeinsame aller tektonischen Formen der ersten Phase ist, daß sie den Außenkräften Widerstand entgegenzusetzen imstande sind, daß sie nicht willenlos sich hingeben oder mitreißen lassen, daß sie nicht leidend gegen eine Übermacht ankämpfen, sondern sieghaft dastehen und unzerstörbar. Sie sind selbst ein Kraftzentrum, von dem jeder Außenangriff abprallt, vor dem sich die Umgebung beugt, neben dem andere Kraftzentren sich unbekümmert erheben können, ohne sich gegenseitig zu verschlingen. Sie sind als Ganzes gesehen und in ihren Teilen bis ins letzte Profil hinein ein Ausgangspunkt der Kräfte.

Daß die Horizontale überwiegt und nicht mehr die Vertikale, daß jeder Teil wie das Ganze seine individuelle Vollkommenheit, seine spezifische Vollständigkeit erreicht, daß einheitliche Proportionen das Ganze und die Teile beherrschen, daß überall Platz ist zur freien Entfaltung, nichts verkümmert und gedrückt, alles wohlig und ruhig abwartend und mühelos heiter ist, sind selbstverständliche Konsequenzen dieses einen obersten Prinzips, den tektonischen Körper anzusehen als Ausgangspunkt der Kraft.

B. 1. Die Stütze bleibt, aber sie wird entwertet. In der ersten Phase ist es eine Ausnahme, wenn das Fugennetz der Rustika über die Stützen weggeht, fast wie ein grobes Mißverständnis: Palazzo Piccolomini in Pienza 1465 und Palazzo Fantuzzi in Bologna 1519 begonnen. Man würde Palazzo Fantuzzi um eine Generation später datieren wollen, aber in den Ornamenten der Fensterrahmen wiederholt sich mehrmals das Datum 1526. Ein Umbau, der im Innern im 17. Jahrhundert stattfand, scheint die Fassade nicht angegriffen zu haben. Sonst pflegt die Stütze in der ersten Phase glatt oder kanneliert zu sein oder mit einem Ornament versehen. Eine bewußte Entwertung trat erst ein, als man die Stütze aus Rustikastücken so bildete, daß entgegen den eben genannten Fällen von Pienza und Bologna keine Stoßfugen auf ihr entstanden, nur die horizontalen Lagerfugen sichtbar sind und aus diesem groben Schaft Fuß und Kapitell herausschauen, wie wenn ein unförmlicher Pelzmantel um die Schultern gehängt wäre. Diese Durchdringungsformen treten

nach 1530 auf, sehr bald dadurch variiert, daß die Bossentrommeln rhythmisch mit den zwischen ihnen sichtbar werdenden Schaftstücken wechseln, die Säulen sehen aus wie bandagiert. Palazzo Bevilacqua in Verona 1532 (Erdgeschoßpilaster), Porta Nuova in Verona 1533, Porta di Terra ferma in Zara (Tafel XI, a), Zecca in Venedig 1536, Villa Santa Colomba bei Siena um 1540; vgl. auch Peruzzis Bild der Darstellung im Tempel in S. M. della Pace in Rom.

Eine zweite Form der Entwertung ist die Häufung der Stützen, die sich dabei teilweise decken: Raffaels Haus im Borgonuovo in Rom[1], dann Villa Lante in Rom 1524 usw. Die einfache Stütze stützt einen isolierten Punkt, das Stützenbündel eine ganze kontinuierliche Strecke.

An die Stelle der Stütze oder sie begleitend tritt die Lisene, erstmals am Obergeschoß des Palazzo Raffaelo (falls dies nicht erst später aufgesetzt wurde). Dann Palazzo Cicciaporci in Rom 1516, Maccarani in Rom 1524 usf.

Entwertet wird ferner das Gebälk, es werden Architrav und Fries zwischen den Gebälkkröpfen nicht durchgeführt, nur das Gesims geht durch, der Rahmen kann also in die Gebälkzone hinaufsteigen: die Ädikulen über den Türen der Medicikapelle 1521, die Türe zur Libreria Laurenziana in Florenz 1525, die Fenster des Palazzo Farnese in Rom 1546 usw. Und da die Verkröpfung im Giebel nachklingt, so fängt auch er an, unter der allgemeinen Entwertung der Stützenformen zu leiden, er wird schließlich in der Mitte völlig entzweigerissen, z. B. Palazzo Ranuzzi in Bologna 1540 (Taf. IX, a) und Skizzen von Buontalenti (Taf. I, b).

Eine echte Form von Durchdringung bilden die inneren Rahmen der Ädikulen über den Türen der Mediceerkapelle, sie nehmen das Giebelfeld selbst ein.

Im Vestibül der Laurenziana ist gegen die Freiheit der Säulen eingeschritten, sie stehen paarweise in die Wand eingeklemmt.

Es war eine notwendige Begleiterscheinung dieses Entwertungsprozesses, daß die teilweise Deckung der Stützen, die Durchdringungsformen, die Unterbrechungen jetzt alle Glieder als unvollständig auftreten lassen, daß es aussieht, als fehle es an Platz, als würde eines das andere ersticken oder doch bedrängen; statt des einfachen Nebeneinander entsteht ein Ineinander, und damit ist gesagt, ein Hintereinander. Daher sind jetzt auch Verflechtungen möglich: im Palazzo del Corte in Mantua geht das Kämpfergesims des Pfeilerbogens über die vorgestellten Pilaster hinweg (Tafel IX, b), ja eine Konsole — für aufzustellende

[1] Vorher eventuell im Hofe des Belvedere, vgl. Wölfflin, Ren. u. Bar., München 1907, S. 37.

Büsten bestimmt — betont noch besonders den Kreuzungspunkt. Möglich sind auch die gewundenen Säulen, deren Silhouette nicht mehr in der Ebene liegt, sondern mit jeder Windung sich neu nach hinten krümmt: Cavallerizza in Mantua um 1540.[1]

2. Die Ordnung besteht fort in der Form der „großen Ordnung", d. h. die Stützen fassen die ganze Fassadenhöhe zur Einheit zusammen, die Fenster der einzelnen Geschosse schneiden mit ihren Horizontalen tatsächlich oder in ihrer Verlängerung gegen die Schäfte der durchgehenden großen Pilaster oder Säulen. Das Gefühl, daß die Stockwerke nicht isoliert übereinander gesetzt sind, sondern durch Teilung eines Raumganzen entstehen, findet in der Auffassung der Schale als einheitlich zusammenhängendem Stück ihren Begleitakkord. In den Entwürfen zu St. Peter findet sich im Zusammenfassen des Fassadenobergeschosses mit der unteren Vorhalle der erste Versuch. Die entscheidenden Ausführungen sind die Paläste auf dem Kapitol und die Außenseiten von Michelangelos St. Peter.[2]

Auf das einfache Stockwerk mit einer Stützenordnung übertragen, heißt das, daß die Piedestale fortfallen können, so daß die Stützen auf dem Stockwerkgesims unmittelbar aufstehen, während die Balkonbalustraden stehen bleiben. Die Brüstungszone stößt dann jedesmal ohne alle organische Beziehung gegen den Schaft der Stütze, z. B. am Palazzo Colleoni Porto in Vicenza 1552 (Tafel X, a); weiterhin fast ein unfehlbares Merkmal Palladianischer Bauten. Analog durchschneidet die Fensterbrüstung die Attika an S. M. de Monti in Rom. Das Umgekehrte ist, daß die Sockelzone der Stützen in die Fenster einschneidet, z. B. am Palazzo Uguccioni in Florenz 1550. Das Durchstoßen horizontaler Schichten mit vertikalen Kräften ist nur ein Sonderfall der Durchdringung überhaupt und noch allgemeiner gefaßt, der Verschmelzung ursprünglich isolierter Individuen zu einer Einheit.

Es fließt aus gleicher Quelle, wenn die Ordnung wieder aufgegeben wird und die Wand als kontinuierliche Fläche siegt, gezähmt nur durch die jetzt unabweislichen durchgehenden Achsen und den horizontalen Abschluß, Hauptbeispiel der Palazzo Farnese 1536.

Sobald dies Gefühl für die Einheit des ganzen Baues, seiner ganzen Schale einmal lebendig war, zog man auch die Balkone mit den darunterliegenden Portalen zusammen, z. B. das Rustikaportal des Palazzo Farnese 1534, des Lateranpalastes 1586, Palazzo Borghese 1590, zog anderer-

[1] Allgemein werden die gewundenen Säulen erst im 17. Jahrhundert, seit dem Tabernakel von St. Peter in Rom 1633 besonders an Altären.

[2] Vorher z. B. Pal. Té in Mantua 1525, Residenz in Landshut 1537 usw., vgl. dazu Geymüller, Die Baukunst der Ren. in Frankreich, S. 396 ff.

seits den Balkon über größere Fassadenteile weg, Palazzo Bevilacqua Verona, Grimani in Venedig (Tafel VII, a) u. a.

Zu diesen Arten der Verschmelzung des Aufrisses zu einer nachträglich zu teilenden Einheit kommt als ein ebenso wirksames Mittel die Ungleichmäßigkeit der Durchgliederung, das Herausheben eines betonten Geschosses, das Steigen des Reliefs gegen die Mitte.[1] Das Skelett als Ganzes ist entwertet, das Wesentliche wird die Haut, die sich über alles hinwegzieht, bald stärker anspannt, bald sich reich faltet. Die Ordnungen, die beibehalten werden und die selbst möglichst stark umgebildet sind, werden durch die Art ihrer Verwendung zu Teilen dieser Haut gemacht, sie sind nicht mehr das luftige Gerüst, zwischen dessen Maschen sich je ein isoliertes Feld spannt, nicht die feste Kontur der einzelnen Glieder, die sich zusammenfügen, sondern die Binnenzeichnung auf der kontinuierlichen Fläche, das Produkt interner Spannungszustände der Rinde. Verschmelzung ist das eine Symptom dieser Hautspannungen, Zerreißung das andere.

Die Zerreißung, die in Italien Giebel und Gebälk angreift, führte im Norden zu viel intensiveren Konsequenzen. In Holland vor allem erscheinen die Fassaden durch den Wechsel von Haustein- und Backsteinstreifen wie aufgeschlitzt, die Hausteinstreifen selbst erscheinen in bloßen Ansätzen oder als intermittierende Fetzen: Rathaus zu Haag 1564, Käsewaage in Alkmaar 1582, Rathaus in Franeker 1591, Fleischhalle in Haarlem 1602 usw. Das nördliche Deutschland übernahm diese Zerreissungsformen: Hämelschenburg bei Hameln 1588, Zeughaus in Danzig 1602, Hochzeithaus in Hameln 1610 usw., in Frankreich in Paris das bekannteste Beispiel: die Häuser der Place des Vosges.[2] So paradox es klingt, gerade die Zerreißung erzeugt die Vorstellung des Kontinuierlichen, es ist das geschlitzte Wams, unter dem das untere Tuch zum Vorschein kommt.

Der Norden hat auch die horizontalen Abschlüsse nicht beibehalten, die hohen Dächer entwerten die Trauflinie in ihrer Bedeutung als Abschluß des Aufrisses. Die Giebel der eigentlichen Giebelseiten, die Giebel über der Trauflinie für die einzelnen Dachaufbauten und die Verteilung der Gaupen, Schornsteine und Türmchen erzeugen eine komplizierte Kontur, deren einzelne Teile verschiedenen Wert des Abschließens haben, einige liegen in der Fassadenfläche, andere separiert davon weiter zurück. Die Voluten der italienischen Kirchenfassaden wurden auf diese Giebel der nordischen Kirchen und Profanbauten über-

[1] Vgl. darüber die ausführlichen Beobachtungen bei Wölfflin, Ren. u. Barock, S. 34 (2. Aufl.) und passim.

[2] Ähnlich einige Häuser auf Place Dauphine in Paris 1608.

tragen, vervielfacht, dann verschmolzen, mit anderen Formen durchdrungen, ineinander verflochten und zuletzt wieder zerrissen. — In Italien selbst wurden Auflösungen der Kontur möglich: Villa Aldobrandini in Frascati 1598. Die Verbindung der Türme mit dem Baukörper geschah ebenfalls in diesem neuen Sinn: Villa Medici in Rom 1590, S. Trinità de Monti in Rom 1595. Der Turm der ersten Phase stand isoliert (Madonna di S. Biagio bei Montepulciano), und wenn er mit der Kirche verbunden war, wie in Bramantes St. Peter, so hatte die Vierzahl eher die Kraft, das Gebäude mit seinen betonten, überallhin sichtbaren Ecken aus der Umgebung zu isolieren als es aufzulösen.

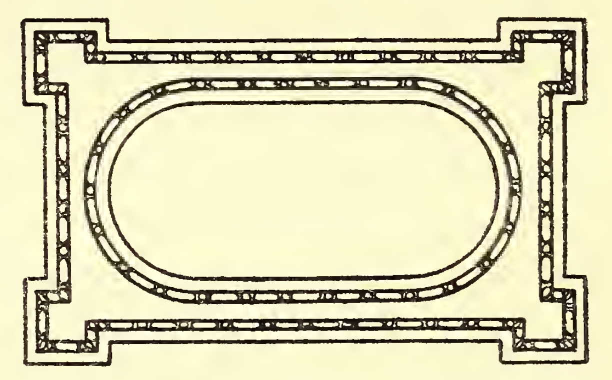


Abb. 50. Fenster der Biblioteca di S. Marco, Venedig.

Um 1600 war dieser Prozeß der Verschmelzung und Auflösung in allen aus der ersten Phase überkommenen Körperformen bereits durchgeführt. Das ganze 17. Jahrhundert bedient sich der neugeschaffenen Elemente, variiert und kombiniert sie, und modifiziert ihren Ausdruck, ohne das Prinzip irgendwie zu ändern. Auf diese Entwicklung des Ausdrucks, auf die gelegentlichen Neuschaffungen einzelner Körperformen (besonders bei Borromini) einzugehen, ist bei der Problemstellung dieses Buches kein Anlaß.

3. Die Rahmen wurden von der Rustika schon früh attackiert, erstmals an Palazzo Vidoni in Rom, später wurden sie fast völlig von ihr verschluckt, nur die Ecken schauen heraus, z. B. an den Erdgeschoßfenstern der Villa di Papa Giulio 1550.

Der Rahmen verlor den Charakter der ersten Phase, als seine Breite nicht mehr konstant blieb; er bekam „Ohren", d. h. unvermutete Ausweitungen an den oberen oder unteren Ecken oder Enden, erst rechtwinklig bescheiden, dann immer komplizierter. Ohren in bescheidenster Form am Obergeschoß des Palazzo Raffaelo im Borgonuovo, an den obersten Fenstern des Palazzo dell' Aquila in Rom 1519, Palazzo Linotte in Rom, an den Innenrahmen über den Türen der Mediceerkapelle, an den Fenstern des Pal. Massimi alle Colonne in Rom 1531, und zwar in verschiedener Form an den Hoffenstern und an der Fassade; Voluten sind zwischen die Ohren gespannt, eine Fensterreihe hat Rahmen, die teils aus Kurven sich zusammensetzen, ähnlich später die oberen Fenster von Pal. del Monte Contucci in Montepulciano. Die weitere Stufe bilden die Mezzaninfenster der Biblioteca di S. Marco in Venedig 1536 (Abb. 50), die innere und äußere Kontur sind hier prinzipiell verschieden geführt, der Rahmen behält daher auch nicht annähernd eine konstante Breite, die Zerlegung in stützende und lastende Partien ist völlig

ausgeschlossen; (die Begleitvoluten sind in diesem Fall in Delphine verwandelt).

Der Rahmen wurde verdoppelt, es steckt ein Rahmen in einem äußeren von anderer Form, beide kollidieren dann miteinander, Beispiele: wieder die Nischenrahmen über den Türen der Mediceerkapelle, das Portal der Laurenziana, das Portal des Gesù usw.[1]

Es gehört der Geschichte der Ornamentik an, die weitere Entwicklung zu untersuchen: wie die verdoppelten, vervielfachten Rahmen sich an ihren Konturen auflösen, wie sich diese einzelnen Zipfel rollen und durch Schlitze des anderen durchstecken oder ihn stellenweise umwickeln, wie zwischen die so entstandenen Zwischenräume Figuren eingewunden werden, wie schließlich außer der äußeren Kontur auch die innere ihre einfache geometrische Grundform verliert, der Rahmen zu einem phantastischen Kranz verschlungener Voluten wird. Eine eingehende Untersuchung dieses Ablaufs fehlt noch. Die ersten Anfänge liegen in Italien. Belgien und Deutschland brachten mit nordischer Phantasie die einfachen Elemente zur höchsten Komplikation.[2] Die Geschichte des Rahmens vereint sich mit der Geschichte der Kartusche. Die Formen beider haben kein festes Knochengerüst mehr, es sind lederartige, häutige Gebilde, ihre dehnbare, wickelbare, schlitzbare, sich runzelnde und faltende Masse erweicht sich in einer besonderen Abart breiig, wird zähtropfend zum Knorpelwerk. — Diese Ornamentik ist nun für den Gesamtaspekt der Bauten von noch größerem Einfluß als die Ornamentik der ersten Phase; in beiden Phasen untersteht das Ornament derselben Polarität wie die tektonischen Körper, und es ist wichtig für den Eindruck einer Architektur der ersten Phase, daß auch das Ornament als Ausgangspunkt der Kräfte aufgefaßt ist, sich auf seinen natürlichen Bezirk beschränkt, in diesem Bezirk jene Vollständigkeit, gleichmäßige Belebtheit und federnde Kraft besitzt, die es zum harmonischen Begleiter der tektonischen Körper macht; aber für den Eindruck einer Architektur der zweiten Phase ist die Ornamentik ungleich entscheidender, weil sie nicht sich bloß einfügt, sondern an der Verschmelzung aktiv beteiligt ist. Das Fortwuchern des Kartuschen- und Rahmenwerks in der Fläche vernichtet oft den letzten Rest des Skeletteindrucks der beibehaltenen Ordnungen.

Als letztes Moment für die Unabgeschlossenheit des Rahmens und seiner Entwertung ist die Belebung mit figuraler Skulptur anzusehen, der Rahmen konkurriert mit der Füllung, er wird das Interessantere:

[1] Die Rahmenverdoppelung der ersten Phase ist von ganz anderer Art, sie kollidieren dort niemals miteinander.

[2] Wie weit Rubens an der Verpflanzung Teil hat, zu fragen ist naheliegend.

die Figuren auf den Giebelschrägen der Fenster und Türen (ausgehend von dem Vorbild der Mediceergräber), reichliche Beispiele in den Werken Palladios, Figuren in den Mitten der entzweigerissenen Giebel, z. B. Pal. Doria Tursi in Genua, dann die Einstellung von Atlanten unter die Konsolen der Rahmenverdachung im Inneren des Palazzo Spada in Rom (Tafel X, b), die Figuren als Kartuschehalter symmetrisch zu zweien geordnet (zurückgehend auf die Attikafiguren der sixtinischen Decke), z. B. ebenfalls im Pal. Spada in Rom, in der Sala regia im Vatikan usw., schließlich die immer häufiger werdenden Hermen. — Hermen kommen schon früh vor, so am Grabmal Julius II. im ersten Entwurf (auch in der letzten Redaktion von 1545 in S. Pietro in vincoli), kleine Hermen in den Gewölbeecken von Raffaels Loggien[1], als Reihe stützender Glieder im Casino della Grotta beim Palazzo Té in Mantua um 1530, bald darauf (oder erst 1543) in S. Matteo in Genua (Tafel XI, b). In großem Maßstab an der Gartengrotte der Villa d'Este in Tivoli 1550 (nach der Aufstellung des Moses in Rom), am Palazzo di Giustizia in Mantua um 1550. Die weitere Entwicklung dieser Dekoration, welche figurale Plastik und Hermen und tektonisches Rollwerk verflicht, ist zu verfolgen im Palazzo Marino in Mailand 1558, Palazzo Imperiale in Genua 1560, Palazzo del Podestà in Genua 1563, Palazzo Palavicino ebenda usf. Der Formenapparat ist schon 1557 am Chorgestühl von S. Giustina in Padua (Tafel XII, a) zu vollkommener Reife entwickelt. — Der Unterschied von Rahmen und Füllung ist durch diese Metamorphose fast aufgehoben, die Dekoration spinnt sich als geschlossenes Gewebe über Rahmen und Füllung hinweg.

4. Die Decke der Libreria Laurenziana 1526 enthält bereits Symptome der zweiten Phase. Im ganzen ist die Einteilung in drei Kassettenreihen, die wie Mittel- und Seitenschiffe nebeneinander herlaufen und so den Rhythmus b a b bilden, noch ganz im Geiste der ersten Phase, neu ist dagegen, daß in diese Kassetten Rahmen eingesetzt sind, neu ist die Behandlung dieser sekundären Binnenformen: in den Mittelkassetten Ellipsen und Ohren, die vier Zwickel ausgefüllt mit Rahmenfragmenten und Füllungsfragmenten; in den Seitenkassetten Rechteckpaare mit dreieckigen Ohren, wenn man so sagen darf, und einer Verflechtung an der Berührungsstelle; diese Rechtecke haben auf beiden Schmalseiten Giebel, der Sinn des Giebels ist damit aufgehoben; das Ornament sitzt zwischen den Rahmen statt in der Füllungsfläche.

Die Verflechtung wurde dann im wörtlichen Sinn durchgeführt, die

[1] Vgl. auch die gemalten Hermenkaryatiden in Raffaels Stanzen und die im Ecksaal des Pal. Pandolfini in Florenz, letztere abgebildet im Toscanawerk, Biogr. Raffaels, S. 7.

Kassettenstege gehen abwechselnd übereinander weg: an vielen Decken des Palazzo Ducale in Mantua, des Palazzo Spada in Rom; in S. Barbara in Mantua auch auf Gewölbe übertragen.

Die Kassettierungen der ersten Phase haben noch ein Merkmal, das zu nennen ich aufgespart habe; sie schließen sich so zusammen, daß entweder gar kein Negativ bleibt, z. B. bei der Addition von Quadraten, Sechsecken, oder ein völlig regelmäßiges, wie bei Achtecken und Kreisen, bei Achtecken bleiben kleine Quadrate als Negativ, bei Kreisen regelmäßige aus konvexen Viertelkreisen zusammengesetzte Figuren übrig; bei komplizierteren Formen ist es im Prinzip ebenso. Sobald aber wie in den Decken des Palazzo Spada ein unregelmäßiges Negativ zurückbleibt, d. h. die regelmäßigen Figuren der Kassetten weit auseinander stehen, nur durch Mittelstege verbunden und ihr Abstand voneinander in verschiedenen Richtungen verschieden groß ist, so ändert sich der Charakter der Decke. Die negativen Reste der Decke sind Figuren wechselnder Strombreite, sie werden etwas Gleichgültiges, eben die kontinuierliche Fläche, in der die regelmäßigen Kassetten beliebig verteilt sind. Jetzt ist es möglich, den einzelnen Kassetten beliebige äußere Konturen zu geben, die Breite der Stege muß nicht mehr konstant sein, die Kassetten erhalten Ohren, erhalten Begleitornamente, werden zu Rahmen, die in der Deckenfläche frei nebeneinander schweben oder schwimmen, gehalten von stehenden, an der Decke klebenden oder fliegenden Figuren. Die Entwicklung der Decke geht fortan zusammen mit der des Rahmens. Die kontinuierliche Fläche oder die Füllungen der Rahmen oder beides sind angefüllt mit Malerei, und daher wird der Eindruck der Decke unter Umständen von der Malerei stärker bestimmt als von den tektonischen Elementen, die ihr noch verbleiben. Für die Maler war es naheliegend, die raumabschließende Funktion der Decke überhaupt aufzuheben, das Bild nicht wie ein Wandbild als Projektion horizontal gegenüberstehender Gegenstände zu konstruieren, sondern als Deckenbild, also als Projektion vertikal über dem Beschauer schwebender Dinge, den Blick in den mit Allegorien, mit mythologischen oder christlichen Szenen erfüllten Himmel zu öffnen. Eine teilweise Öffnung zwischen gemalten Kassetten fingiert bereits die Decke Mantegnas in der Camera degli Sposi 1469, eine vollständige Beschlagnahme der ganzen Kuppel für den offenen Himmel Correggios Ausmalung im Dom in Parma. Michelangelos Decke der Sixtina folgt in der Hauptdisposition den Prinzipien der ersten Phase, eine Mittelreihe im Rhythmus b a b a . . . wechselnder rechteckiger einfacher Kassetten, zwischen den von den Seiten aufsteigenden Thronen, deren Attikafiguren gelegentlich die Kassettenstege überschneiden. Die Galerie der Carracci im Palazzo Farnese hat ein

reicheres Nebeneinander von gemalten Rahmen (teils grisaille, teils golden, mit Figuralem in Naturfarben), in den Ecken (ohne Betonung der Gewölbegrate) gemalte Balustraden, hinter denen der Himmel sichtbar wird. Dies Zerreißen des Rahmenwerks, die Durchsicht, wird dann im 17. Jahrhundert weiter ausgebildet: Decken in Bologna in S. Bartolomeo und in S. Paolo, in Rom S. Domenico e Sisto usw. Das Rahmenwerk wird zu einem mitten im Raum gedachten Netz, hinter und vor dem die dargestellten Dinge schweben. Es ist durchaus konsequent, daß die Wolken und einzelne Figuren oder Gruppen über die Rahmen schwellen und sie daher teilweise verdecken, teilweise sogar jenseits der Rahmen sich fortsetzen.[1]

5. Die Entwertung des gesamten Skeletts, die Umdeutung aller einzelnen Körperformen in Teile einer zusammenhängenden um die Raumform gespannten oder gehängten Haut hat zur Folge, daß die zweidimensionale Ausbreitung siegt. Das Kräftespiel der kontinuierlichen Oberfläche wird wichtiger als das der noch immer vorhandenen Muskulatur. Die Passivität des Felles, das sich faltet, der Haut, die sich spannt, der Rinde, die reißt, ist das gemeinsame Merkmal der Körperformen der zweiten Phase. Wohl ist meist die Kraftaufspeicherung eine unverhältnismäßig größere als in der ersten Phase, aber diese Kraft betätigt sich nicht oder sie kommt nicht auf gegen die noch größeren Massen, die sie hemmen. Der Gesamteindruck der entwerteten Stützen, der Durchdringungsformen, der großen Ordnung, der ungegliederten Wand der zugehörigen charakterisierten Rahmen- und Deckenbildung, der aus ihrem Strombett ausgetretenen Ornamentik ist stets der einer durch Massigkeit gehemmten gesteigerten Bewegung, eines Leidens und Unterliegens, eines leidenschaftlichen Sichwehrens gegen Kräfte von außen her oder eines resignierten Duldens. An Stelle des sieghaften freien elastischen Dastehens eines Kraftzentrums, das in sich selbst ruht, erscheint hier das erliegende, von Außenkräften abhängige und bedrohte in den Gesamtkonnex der Kräfte gebundene Stück, in sich unvollkommen und vergänglich, in einem momentanen Zustand befindlich, sei es im Zustand höchster Hast und Aufregung, sei es im Zustand der tatenlosen Schlaffheit. Die Körperformen im einzelnen, der schwer lastende Überzug, der sich als Ganzes über die Raumform breitet, der Gesamtbauklotz, den man unter dieser Decke unbeweglich lagernd empfindet, werden zum Durchgangspunkt der Kräfte. Nicht nur zum Durchgangspunkt der Schwerkraft, sondern jedes beliebigen Kräftestromes, den der modellierende Baumeister durch dies Ganze hindurch-

[1] Auf die entsprechenden Vorgänge in der Geschichte der Wandmalerei ist hier nur nebenbei hinzudeuten.

leitet, so daß jene Zerreißungen, Verkrümmungen entstehen und jene einseitigen Verlagerungen der Last auf wenige Stellen.

Die Gegensätze von Aktivität und Passivität, von Unabhängigkeit und Abhängigkeit sind nur Schattierungen dieser umfassenden Polarität: Ausgangspunkt der Kräfte und Durchgangspunkt.

Das unbeschreibliche Glücksgefühl, das die tektonischen Formen der ersten Phase ausstrahlen, beruht darauf, daß sie uns glücklich scheinen. Sie bestärken den naiven Glauben, es könne dem Menschen gegeben sein, sich frei selbst zu bestimmen, reibungslos sich in dieser Welt zu bewegen ohne beherrscht zu sein, mühelos herrschend; sie verwirklichen dies Ideal, denn diese Werke stehen da in harmonischer Ganzheit, stolz, wach, leidenschaftslos, schuldlos, geschaffen zu ewigem Beharren. Und wie jeder in sich abgeschlossen königlich, fast gottgleich sich fühlt, so ist das Nebeneinander dieser Individuen wirklich ein strenges Nebeneinander, ihre Einflußsphären kreuzen sich nicht, verschwimmen nicht.

Das unbeschreibliche Gefühl der Qual, das die Werke der zweiten Phase erzeugen, beruht darauf, daß ihre tektonischen Körperformen glücklos sind, außerstande, sich frei zu behaupten, unvollkommene Bruchstücke eines unendlichen Zusammenhangs physischer Kräfte. Der Wille, der in ihnen arbeitet, ist stets so bemessen, daß er einer stärkeren Gewalt gegenübersteht, unter deren Last er stöhnt oder gegen die er in leidenschaftliche Wut gebracht scheint. Wir stehen diesen Körperformen gegenüber wie Menschen, die sich nicht zu beherrschen vermögen, die mit ihrer Lage unzufrieden sind und sie doch nicht ändern können.

Man mißverstehe aber nicht diesen Hinweis auf das Gequälte und Quälende dieser Phase, es soll kein Werturteil damit ausgesprochen sein. Glück und Qual sind ethische Werte, beide für das Menschenleben von gleicher Unentbehrlichkeit, und ihre Lustbetontheit entgegengesetzter Art überträgt sich nicht auf die Kunstwerke, die diese polaren Werte widerspiegeln. Glück und Qual sind Werte im wirklichen Erleben, dagegen Ausdruckswirkungen in der Kunst und daher in der Kunst so weit wertvoll, als jedes künstlerisch wirksam ist. Die ethischen Obertöne, die mitschwingen, sind auch nicht geeignet die Polarität der beiden Phasen zu bezeichnen, die objektive Charakterisierung bezieht sich auf die physischen Kräfte, die wir den Körperformen nachfühlen.

Es scheint mir nicht überflüssig, nochmals zu sagen, daß diese Polarität der Körperform sich nicht geometrisch fassen läßt wie die der Raumform. Freilich habe ich mehrmals die Wandlung auch geometrisch beschrieben: das Nebeneinander sicher umgrenzter Körper weicht dem Hintereinander und Ineinander von Körpern, deren Kontur teilweise

verdeckt ist oder ungewiß bleibt. Wo in der zweiten Phase von Flächigkeit die Rede ist, da handelt es sich um eine andere als in der ersten. Die Flächigkeit der zweiten Phase hat eine gleiche Absicht wie das Hintereinanderstellen von Pilastern, die sich teilweise decken, der gleiche Strom, der nach der Tiefe zu die Dinge verschmilzt und ihres Sonderdaseins beraubt, verschmilzt auch die Dinge, die noch in gemeinsamer Fläche verharren. Die Beschreibung, die sich auf das Geometrische beschränkte, würde das Wesentliche übersehen. Das Nebeneinander wird deshalb ein anderes, weil ein Kräftestrom alles durchzieht, und eben dieser Kräftestrom gestattet auch das Hintereinander und die Durchdringung und Verflechtung. Die räumliche Veränderung ist also dort, wo sie auftritt, nur eine Begleiterscheinung der physischen.

C. Das Prinzip, die Körper als Durchgangspunkt der Kräfte anzusehen, dauert auch im 18. Jahrhundert fort, aber wie in der Geschichte der Raumform, läßt sich auch hier eine besondere dritte Phase absondern. Ich lasse mich nur auf wenige Symptome ein.

Eine Analyse der Mittelpavillons des Dresdner Zwingers (an den Enden der langen Achse) 1711 (Taf. VII, b) lehrt, daß die Stützen noch immer vorhanden sind, daß sie aber zum Sturz der zwischen ihnen sich öffnenden Achse im Erdgeschoß eine sehr abgeschwächte, im Obergeschoß gar keine Beziehung mehr haben. Im Obergeschoß tragen die drei Pilaster, die eng aneinanderstehen, ihr Gebälk und darauf eine Attika mit Figuren, dieser Vertikalkörper geht unbekümmert an dem Bogen der Mittelachse und denen der Seitenachsen vorbei, in der Mitte wird der Bogen von einem Pilaster getragen, der zur Ordnung paßt, aber ohne Gebälk bleibt, das Abschlußgesims schwebt hoch über dem Bogen, höher als die Figuren der Attika und das von Kurven und Konsolen begrenzte Feld zwischen Bogen und Gesims ist von einer Kartusche mit den zugehörigen (hier asymmetrischen) Begleitfiguren ausgefüllt; ähnlich in den Nebenachsen. Man wird dasselbe Streben im Erdgeschoß erkennen, die Fruchtkörbe und Vasen, die über dem Stockwerkgesims die vertikale Richtung der Hermen fortleiten und die Ansatzpunkte der oberen Pilaster verdecken, machen aus den Pfeilern vertikale Einheiten, zwischen die sich die Öffnungsrahmen der Tore und Fenster ganz lose einstellen. Am südöstlichen Torturm ist dasselbe mit verwandten Mitteln erreicht. Die Formen sind im alten Sinn vorhanden, aber ihre Funktionen sind verändert, die Stütze steht da, aber sie trägt nicht, denn das, was sie tragen sollte, schwebt frei daneben. Vgl. die Fassade von Grüssau in Schlesien 1728.

Jenes Abschlußgesims in der Mittelachse des Zwingerpavillons ist ein Bogen, der sich aus zwei symmetrischen Bogenästen zusammenlehnt,

jeder Ast setzt horizontal an, steigt im Sinne eines „Vorhangbogens“ konvex auf, wendet dann ins Konkave und rollt sich als Volute auf. Der konvexe Ansatz ist für die dritte Phase im höchsten Maße charakteristisch, er hat seine Vorbilder schon im 17. Jahrhundert, sie sind aber erst im 18. allgemein verbreitet. Wahrscheinlich rührt die Anregung zu den Vorhangbogen in einer entsprechenden Umformung der großen Verbindungsvoluten, welche an den italienischen Kirchenfassaden den erhöhten Mittelteil mit den Seitenteilen des Erdgeschosses vermitteln.[1] Konvexe Bogen finden sich schon im 17. Jahrhundert, z. B. an den Portalen der Münchner Residenz von 1611, an Werken von Bernini und Borromini in Rom. Vgl. Hofportal des Pal. Barberini 1629, Altar der S. Teresa in S. M. della Vittoria 1646, Turm von S. Andrea delle Fratte, Porta del Popolo 1656. Im 18. Jahrhundert findet man den konvex aufsitzenden Bogen auf Schritt und Tritt. Beispiele: verschiedene Varianten: Fassade von St. Nicolaus in Prag (Kleinseite) 1703, Westportal am Berliner Schloß 1707, Belvedere Wien 1713, Dalberger Hof Mainz 1715, Hôtel de Saxe Dresden 1720, Residenz in Würzburg 1720, Schloß Werneck 1731, an der Fassade der Johann-Nepomuk-Kirche in München 1733 (in verschiedenen Formen dreimal: als Bogen des Tores, des Fensters und der Gesamtfassade), Kloster Langheim 1750, Tor im Kloster Banz 1752.[2] — Ein so einfacher Bau wie das Rathaus in Kopenhagen, um 1730 gebaut, ist durch den typischen, konvex ansetzenden Giebel als Bau der dritten Phase gekennzeichnet. An Altären, Orgeln usw. wurde selbstverständlich dieselbe Form eingeführt, z. B. Querschiffaltäre in S. Ignazio in Rom um 1730, Altar und Orgel in der Frauenkirche in Dresden um 1730.

Die Konvexbogen kombiniert mit Knickungen, Voluten usf., oft auch in der Mitte auseinanderklaffend, sowie die älteren Giebelformen schweben in dieser Phase als Fensterverdachung hoch über dem geraden Sturz oder dem Bogen der Öffnung, sie sind dann gewöhnlich von konsolartigen, in die Fläche gelegten Voluten gestützt, z. B. die Fenster am Schloß Ansbach 1713, Palais Trautson in Wien 1720, an der Residenz in Würzburg 1720, der katholischen Hofkirche in Dresden 1738. Mehrere Varianten am Palais Preysing in München 1727. Diese Voluten sind so gebildet, daß man ihnen keine echte Tragkraft zutraut, meist neigen sie sich schräg einander zu, und die stark ausladenden Verdachungen müßten diese flachen weichen Unterlagen erdrücken, wenn sie nicht

[1] Vgl. auch z. B. die Fontana del Aqua Paola 1585 in Rom.

[2] Bei C. Ricci, Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien, Stuttgart 1912, ist S. 130 der Pal. Litta in Mailand als 1648 entstanden abgebildet, es soll vielleicht 1748 heißen. — Um 1730 dürfte auch der Giebel an der Fassade von S. Alessandro in Mailand entstanden sein.

selbst den Eindruck freien Schwebens erzeugten; der konvexe Ansatz erzeugt diesen Eindruck immer, zwar liegt er auf seiner Stütze auf, aber er hat eine eigene federnde Kraft nach oben. Dies Aufwärtsschweben und -flattern ist das Wesentliche, nicht die Konvexität, die nur ein Mittel hierzu ist. Denn wenn ich hier von konvexen Gebilden rede, so meine ich nicht, daß zwischen diesen konvexen Bogen und den konvexen Raumformen ein notwendiger Zusammenhang bestünde. Sie sind ganz unabhängig voneinander.

Die konvexen Raumformen haben aber selbstverständlich ihre Folge in den Körperformen, denn die Raumform wird ja durch die körperlichen Grenzen bestimmt; wenn die Fassade der Münchener Johanniskirche im ganzen schwach konvex ist, so muß der komplizierte „konvex ansitzende“ Giebel auch noch in dem anderen Sinn konvex werden und ebenso die beiden Verdachungen vom Fenster und Portal (an derselben Fassade), die sich schwach vorkrümmen, mit ihren äußersten Enden aber in die konvexe Fläche der Fassade einlaufen. Ebenso überträgt sich der infinitesimale Charakter der Raumformen auf die Körper, wenn sie nicht an sich schon diesen Charakter haben. In der Johann-Nepomuk-Kirche in München wimmelt es von Belegen; die Hermenpilaster z. B. sind als Ganzes konvex-konkav geschwungen wie sonst Fassaden, die Pfeiler der Balkonbalustrade, die Voluten in der Hohlkehle usw.

Das Ornament, das auf so komplizierte Flächen modelliert ist, erreicht nun den höchsten Grad von Komplikation, es emanzipiert sich mitunter von diesen Flächen, hängt frei als Girlande in den Raum, scheint völlig frei zu fliegen: die Engel im Chor der Münchner Johanniskirche. Das Rahmenwerk, das meist lose aus dünnen Leisten zusammengelehnt ist, geht stellenweise, besonders an den Ecken, in Blattwerk über; die ihrer tektonischen Funktion beraubten Körper assimilieren sich dem Ornament, so daß der Schlußeffekt der ist, daß ein vegetabilisches Blühen den Bau durchzieht. Die komplizierten Rahmenlinien der Deckenbilder, das Verschleiern des Überganges von Wand zur Decke, das Verschleiern sämtlicher Knoten und Gelenkpunkte durch Ornamentik geht so weit, daß die meisten Forscher diesen Stil als Ornamentstil bezeichnen. Das ist aber freilich ein Irrtum. Das Ornament wird für den Gesamteindruck zwar noch entscheidender, als selbst in der zweiten Phase, es erfüllt bis zum äußersten den Beruf, sämtliche Einzelformen zu einer kontinuierlichen Einheit zu verschmelzen, erlaubt eine noch viel weitergehende Zerreißung als bisher; die Altäre, Kanzeln, Orgeln, Grabmäler, das Gestühl der Kirchen, die Innenausstattung der Prunk- und Wohnzimmer der Profanbauten werden Teile der Architektur, sie verwachsen völlig mit der Schale des Raumes; in der Kirche in Ottobeuren z. B.

sehen die Altäre aus wie eine Kräuselung bestimmter bevorzugter Stellen, das Auge sieht nur sie und empfindet daher die völlige Zerrissenheit eines kontinuierlich Zusammenhängenden. Das Ornament hat durchweg den Charakter der Körperformen, es macht das Schweben mit, das vegetabilische Sprießen, das leichte Zusammenhalten, ohne fest aufzuliegen, und bekommt für die Architektur nur deshalb jene Bedeutung, weil es, angefügt an die schwebenden Gebilde, den Eindruck des Schwebens potenziert. Daß die Muschelkartuschen, das Endergebnis dieses Formenstammbaumes, den höchsten Grad jener Verschmelzung und Zerreißung erreichen, die schon die zweite Phase anstrebte, würde nur einen graduellen Unterschied bedeuten, der keine Trennung von Phasen rechtfertigte. Es ist eben mehr als das, ein Zerflattern einer Einheit, kein bloßes Reißen, ein wirkliches Sichauflösen. In Zwiefalten gibt es Beichtstühle, die wie aus Tropfstein gebildet sind, sie scheinen der vorübergehende Moment kontinuierlicher Veränderung. Das äußerste von allem, was ich sah, scheint mir ein Kartuschenentwurf von Feichtmayer, die Kartusche brennt und geht in Rauch auf.[1]

Das Ornament ist sicher dem Stilprinzip der Phase am gefügigsten, aber es gehorcht nur demselben Prinzip wie die Rahmen der Fenster und Portale und die aufflatternden Gesimsfragmente, es geht ein einheitliches Verhalten durch alle Körperform, sie sind noch Durchgangspunkt der Kräfte, aber sie widersetzen sich den Kräften nicht, sie nützen sie aus, d. h. sie sind nicht mehr die tragisch Leidenden, sondern sie gehen mit jedem Wind.

Man denkt nicht in erster Linie an das Verhalten von Menschen inmitten solcher Körperbildungen, man denkt an Blütenblätter, die im Frühlingswind durcheinanderfliegen, an aufzischendes Feuerwerk, an Springbrunnen, an das Blaken und Züngeln der Flammen, in die der Wind fährt. — Die Leibesempfindung der ersten Phase läßt sich zu dem Bilde eines Heros verdichten, der auf einer kleinen Insel einsam und selig steht und gleichmütig herablächelt, ob das Meer um ihn spiegelglatt liegt oder dröhnend brandet, die der zweiten Phase im Bilde eines herkulischen Schwimmers, der gegen einen übermächtigen Strom schwimmt und schließlich erlahmen muß, die der dritten Phase aber im Bilde eines Schmetterlings, der teils sich tragen läßt, teils selber fliegt. Es ist also ein tatsächlicher Unterschied zwischen der Körperbildung der zweiten und dritten Phase vorhanden, ein verschiedenes Verhalten gegen die durchgehenden Kräfte, einmal ein Sichstemmen dagegen, das andere Mal ein Ausnutzen.

[1] Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbemuseum (in Berlin), Leipzig 1894, Nr. 146.

Dies ist der objektive physische Unterschied, ihm entspricht ein ethischer. Die Körperwelt der dritten Phase scheint mit fröhlichstem Leichtsinn begabt, charakterlos, haltlos jeder Laune hingegeben, über alle Abgründe graziös hinwegtänzelnd. Die Abhängigkeit des Menschen von höheren und größeren Gewalten, einst als furchtbare Qual empfunden, wird jetzt als selbstverständliche Einrichtung der Weltregierung hingenommen und die absolute Unverantwortlichkeit daraus gefolgert. An die Stelle der Abwehr gegen die Vergewaltigung tritt die fröhlichste Empfänglichkeit. Die Frivolität ist die extreme Konsequenz, in die das ursprüngliche Pathos umschlägt.

Aber wieder ist die ethische Deutung das Sekundäre, das einfache Gefühl für die physischen Prozesse das Primäre. Die Architektur ist übergegangen in ein loses Gefüge, die Teile schweben, lehnen, jeder stärkere Windstoß scheint ihnen gefährlich (so solide sie auch technisch hergestellt sind) es ist ein zu lose gebundenes Bukett, das auseinanderzufallen droht, ein Kartenhaus, ganz labil, ganz auf das Momentane gestellt, zeitlich genommen infinitesimal. In diesem Eindruck der Vergänglichkeit, des Vergehens, Verspritzens, Verpuffens der äußerste Gegenpol von der in die Ewigkeit dauernden Unveränderlichkeit der ersten Phase.

Die erste Phase unterscheidet sich also von der zweiten und dritten zusammengenommen durch den polaren Gegensatz vom Ausgangspunkt der Kräfte und Durchgangspunkt der Kräfte, die zweite und dritte unterscheiden sich durch die Subpolarität des Sichstemmens gegen die durchgehenden Kräfte und das Mitgehen mit ihnen.

D. Die extreme Bildung der Körper als Kraftdurchgang ist um 1760 abgeschlossen, und die vierte Phase setzt in ihrem ersten Stadium mit einer Rehabilitation des Stützenwerks ein, die Gebälke werden gerade und gehen in ungebrochenem Zuge über die Stützen hin, die Giebel werden wieder zu geschlossenen Dreiecken, die Glieder bekommen durchweg ihre natürliche Vollständigkeit. Das Ornament wird in einfach umschriebene Schranken, meist in Rechtecke eingedämmt, es tritt überhaupt stark zurück. Die antik-römischen Formen, später die griechisch-antiken, werden für den Gesamteindruck entscheidend, und es hat auf den ersten Blick den Anschein, als würde die Körperbildung der ersten Phase wiederhergestellt sein, korrigiert durch eine noch genauere Nachahmung der Antike, denn es kommt vor, daß für die Außenbildung die antike Tempelform als Ganzes ohne wesentliche Änderungen übernommen ist, z. B. die Madeleine in Paris um 1806, Walhalla bei Regensburg 1830, der kleine Theseustempel in Wien 1823. Allein das sind doch Ausnahmen, das Normale ist die Säulenhalle mit geradem Gebälk — mit oder ohne zusammenfassenden Giebel — als gegliedertes Stück vor eine unge-

gliederte Wand gestellt. Beispiele ohne Giebel: Odeontheater in Paris 1799, Börse Paris 1808, Theater in Straßburg 1810; Beispiele mit Giebel: Schloß in Koblenz 1778, Schloß Wilhelmshöhe 1786, Chambre des Députés in Paris um 1800, Neue Wache Berlin 1816, Glyptothek in München, Alte Börse in Amsterdam 1845.[1]

Der starke Kontrast strengster Gliederung im Portikus und blockartiger Geschlossenheit des übrigen Gesamtkörpers und der Mangel an Gliederung in den Einzelheiten ist es, was diese Phase wesentlich unterscheidet von der ersten, die eine gleichmäßige Durchgliederung verlangte. Auf die einzelnen Varianten einzugehen verzichte ich, die Variabilität ist nicht so groß wie in der ersten Phase, denn es wird jetzt nur ein Nebeneinander von gegliederter Wand bzw. Portikus und ungegliederten Wandteilen geduldet. Die ungegliederte Wand hat stets durchgehende Achsen und horizontalen oberen Abschluß. Daß das Dorische eine große Verbreitung findet, bedeutet noch nicht, daß es im Sinne der ersten Phase auftrat, es ist schwerer; wie überhaupt allen Körperformen der beginnenden vierten Phase Unbeweglichkeit nachzusagen ist. Das Vorbild dieser Phase ist auch durchaus nicht die erste Zeit der neueren Baukunst, sondern Palladio, und zwar der Palladio, der bereits ganz der zweiten Phase angehört; man entnahm seinen Villenentwürfen die Komposition des Ganzen oder die Anregung dazu und korrigierte das Detail durch Eliminierung alles dessen, was von der Norm sich entfernte. Die Norm aber ist das, was der ordnende Verstand als das ihm Nächstliegende, Primitivste sich durch intensive Arbeit konstruiert hat, d. h. die Norm in der Baukunst ist etwas nur scheinbar Primitives, es wirkt leicht faßbar, ist aber das Produkt mühseliger Abstraktion. Dies Zurückgehen auf Körperbildungen der zweiten Phase und das Übertreiben verstandesmäßigen Ordnens aller Achsenbeziehungen im Sinne der ersten, bringt jene Mischung der Polaritäten zuwege, die von da ab überhaupt — wie in den Raumformen — auch in den Körperformen an Energie abnehmen. Die plötzliche Wiederannahme mittelalterlicher Raumformen hatte die Bildung von romanischen, gotischen, byzantinischen Körperformen zur Folge, die Entwicklung war auf ein anderes Geleise rangiert und ist innerhalb der Reihe der Körperformen so wenig wie innerhalb der Reihe der Raumformen als Kontinuität zu verstehen. Die Kontinuität reißt hier tatsächlich ab, der Zusammenhang der ganzen Baukunst des 19. Jahrhunderts mit den ersten drei Phasen existiert eben in Fäden ganz anderer Kategorien.

---

[1] Die Amsterdamer Alte Börse existiert nicht mehr.

Ausstrahlung eigener Kräfte, Durchlaß fremder Kräfte ist der Gegensatz, der die Körperformen der ersten und zweiten Phase unterscheidet. Die dritte und vierte Phase sind nicht durch neue Polaritäten bestimmt, sondern die dritte führt die Auffassung des Körpers als Kraftdurchlaß in die subordinierte Polarität des Mitgehens mit äußeren Kräften über, die vierte setzt mit einer Vermischung der Polaritäten ein und geht dann, durch völlig andere Stilprinzipien bestimmt, eine Bahn, in der die Frage nach der Polarität der Körperform keine Bedeutung mehr hat.

III.

DIE ENTWICKLUNGSPHASEN DER BILDFORM

Die Helligkeits- und Farbendifferenzen sind das Primäre im Eindruck des fertig dastehenden Bauwerks. Dieser spezifisch optische Eindruck, das Nursichtbare ist ein zweidimensionales Bild, vorausgesetzt, daß wir mit einem Auge blicken und dies Auge starr einstellen[1]; aber dies physiologische Experiment zeigt uns, daß wir das Nursichtbare an der Architektur bei normalem Verhalten, d. h. im Herankommen, im Durchschreiten, stets als eine kontinuierliche Folge sich verschiebender und ergänzender Bilder erleben. Aber nicht durch das zweiäugige Sehen und das Bewegen der Augen, des Kopfes oder unseres ganzen Körpers werden die zweidimensionalen Bilder zu Anregungen, die wir in Körpervorstellungen umsetzen, wir sind vom frühesten Lebensalter her gewohnt, zweidimensionale optische Differenzen dreidimensional zu deuten. Deshalb ist es uns möglich, im gemalten Bild Raum und Körper zu erkennen. Der Unterschied zwischen dem gemalten Bild und allem wirklich in drei Dimensionen sich Ausdehnenden ist, daß im gemalten Bilde die Deckungen konstant bleiben, auch wenn wir unseren Standpunkt ändern — die Malerei von der Seite gesehen verzerrt sich im Ganzen, aber die internen Überschneidungen erzeugen keine neuen Konturen — daß dagegen die Architektur (wie alles Dreidimensionale) sich, von der Seite gesehen, nicht nur als Ganzes verzerrt oder verändert, sondern auch in sämtlichen Innenkonturen stets Neues bietet.

Jedes einzelne Bild eines Gegenstandes, das wir von jedem Standpunkt aus für sich empfangen, deuten wir sofort dreidimensional, aber das Wesentliche beim Architektursehen ist, daß wir diese Einzelbilder nicht als endgültigen Selbstzweck, sondern nur als vorläufiges Mittel hinnehmen. Architektur sehen heißt die Reihe von dreidimensional gedeu-

[1] Eine Theorie, die neuerdings bestritten wird.

teten Bildern, die sich im Abschreiten der Innenräume und im Umschreiten der äußeren Schale ergeben, zu einer einzigen Vorstellung zusammen beziehen. Wenn ich vom architektonischen Bilde rede, so meine ich diese eine Vorstellung.

A. 1. Die bedingungslose Forderung nach Vollständigkeit, die sich in der ersten Stilphase aus dem Prinzip der Raumaddition und der Kraftausstrahlung ergibt, hat zur Folge, daß die Helligkeits- und Farbendifferenzen die Aufgabe erhalten, die Auffassung dieser Vollständigkeit leicht und restlos zu erlauben. Sie dürfen nicht erschwerend oder störend wirken. Die Helligkeit muß im ganzen Innenraum eine möglichst gleichmäßige sein; sind Abstufungen vorhanden, wie in S. Lorenzo und Sto. Spirito in Florenz, so sind sie allmähliche, es entstehen keine starken Kontraste, und die minder hellen Partien sind immer noch hell genug, um ein deutliches Sehen zu ermöglichen. — Die Farben aber stellen sich in den Dienst der Körperbildung, indem sie die Strukturlinien — das Skelett — von den füllenden Zwischenfeldern stark abheben; es ist sicher ein Irrtum, anzunehmen, daß der harte Kontrast der dunklen Steingliederung und der geweißten Wände in den Kircheninterieurs Toskanas durch nachträgliches Überweißen bunter Fresken (Historien etwa und Ornamente) entstanden sei[1], diese Härte ist durchaus eine Forderung der ersten Stilphase, und ein Farbenreichtum wie in der Portinarikapelle in Mailand stellt sich als Ausnahme dar, die Querstreifung mit schwarzen und weißen oder roten und weißen Horizontalschichten ist mittelalterliches Rudiment. Die Wahl der Steinsorten trifft immer auf Unifarben (ein grünlichgrau meistens), ohne merkliche Flecken oder Adern; die Politur ist matt, starke Reflexlichter sind auch bei Bronze und Gold vermieden. Ebenso ist die Farbe überall, wo sie als Anstrich auftritt, stark und klar, aber gleichmäßig aufgesetzt als Unifläche wirkend, und die einzelnen gefärbten Flächenteile oder Körperglieder setzen sich hart gegeneinander ab. Die Farbe dient dazu, daß das Ornament vom Grund losgeht, daß die Füllung vom Rahmen sich absetzt, das Kapitell vom Schaft sich trennt usf. Die Kassettendecken sind für diese Behandlung überzeugende Exempel, und die von der Kassettierung abgeleitete gemalte Dekoration der Decken, besonders bei den Schülern Rafaels (Perino del Vaga, Giulio Romano), benützt die Farben im Sinne breiter Bänder, welche die einzelnen geometrischen Felder als kräftige trennende Striche umranden und als Unigründe, auf welche die Figuren und Ornamente silhouettenhaft aufgesetzt sind. Die Farben sind einzeln — meist

[1] Im Toscanawerk vertritt Geymüller immer wieder diese Annahme, obwohl in den seltensten Fällen Farbspuren entdeckt werden konnten.

in vielen kleinen Dosen — aneinandergereiht, und die Harmonie in dieser fröhlichlichen Buntheit liegt teils in der Verträglichkeit all dieser Farben teils in der Wiederholung gleicher Farben um die gegebenen Symmetrieachsen des Raumes und der Fläche.

2. Diese Koordination der Farben, ihre klare Härte, der Mangel von Hochglanz, ihre Verteilung zur Herausstreichung des tektonischen Skeletts und zur Trennung der einzelnen Unterglieder hat, verbunden mit der gleichmäßigen Helligkeit, eine Erhöhung der Deutlichkeit zur Folge. Licht und Farbe sind so gewählt, daß die bleibende Form der Körper und Räume auch dann leicht zu erkennen ist, wenn bei stärkeren Schatten und beim Anblick von der Seite her für diese Erkenntnis Erschwerungen eintreten. Mit anderen Worten, der Reiz der optischen Erscheinung hat nur so weit ein Existenzrecht, als er die Daseinsform nicht schädigt; die Sache ist wichtiger als der Schein.

3. Die Koordination der optischen Einzelwerte und ihre Unterordnung unter die sachliche Deutlichkeit sind Eigenschaften des einzelnen perspektivischen Bildes, wie es sich von jedem einzelnen Standpunkt ergibt, und insofern gehen sie indirekt mit ein in das architektonische Bild. Dies architektonische Bild erwirbt man sich, wie man zunächst annehmen muß, indem man das Gebäude vollständig abschreitet, außen umschreitet, auf Dach und Turm klettert; aber diese Kenntnisnahme ist wissenschaftlicher Natur, so studiert der Architekt und Kunsthistoriker mit dem monographischen Interesse des Fachmanns. Das künstlerische Bild setzt durchaus nicht dies ringsum auf den Leibrücken voraus, in der ersten Phase genügen erstaunlich wenig Standpunkte, um die Vollständigkeit des architektonischen Bildes zu erobern; das architektonische Bild ist hier ein einmaliges Bild; von soviel Seiten man es auch ansieht, es ist immer dasselbe, es deckt sich mit der tatsächlichen Gesamtform.

Ein zylindrischer Zentralbau wie der Tempietto Bramantes sieht von allen Seiten gleich aus. Verschieben sich auch bei jedem Schritt die Überschneidungen der freien Säulen seines Peripteros, so ist diese Verschiebung doch so, daß die Bilder in gleichen Intervallen immer gleichartig wiederkehren. Nur der Hintergrund verändert sich, und diese Veränderung sollte ja durch die kreisrunde Gasse und die gleichartig umlaufende Halle auch noch getilgt werden. Das Auge übersieht sofort die Situation, von einem einzigen, von jedem beliebigen Standpunkt aus ist das Bild — das architektonische Bild — fertig gegeben; nichts lockt uns, um das Gebäude herumzugehen, weil wir sofort sehen, daß es keinerlei Überraschung geben kann.

Der St. Peter Bramantes hätte durch seine vier Ecktürme von jedem Standpunkt her verschiedene Überschneidungen ergeben, aber die La-

bilität der Silhouette hätte die simple Einmaligkeit des architektonischen Bildes nicht zerstört, denn gerade die Vierzahl der Türme, ihre Stellung an den Ecken ermöglicht, daß wir von jedem Ort aus alle vier Seiten gleichzeitig übersehen, wir sehen sie nicht de facto, aber ohne jede Schwierigkeit ergänzt die Phantasie das jeweils Verdeckte. Bas Bild ist immer dasselbe, denn es wäre nur ein Eingeständnis der Unfähigkeit architektonisch zu sehen, wenn man solchen Zentralbauten vorwürfe, sie zerfielen in vier aufeinander folgende Einzelbilder, sie wären „sukzessive gesehen", wie dies A. Riegl den Pyramiden vorwirft, denn obwohl jede Seite für sich als Einzelbild dasteht, ergibt ihre absolute Gleichwertigkeit, ihre Koordination, daß es genügt vor dieser einen Seite zu stehen, um das Gesamtbild zu besitzen. — Die großen Apsiden, die vor dem Kubus, den die Türme abstecken, vorlagern, wirken verwandt mit dem Tempietto.

Es ist klar, daß diese Einmaligkeit des architektonischen Bildes für jeden freistehenden durch Raumaddition entstandenen Zentralbau oder blockartigen Profanbau sich notwendig ergibt, aber sie ist an diese günstigste Konstellation nicht gebunden. Die Außenansicht des Langbaues, selbst wenn er teilweise mit anderen Bauten verbunden, also nicht isoliert stehend ist (wie S. Lorenzo in Florenz), gehorcht doch prinzipiell dem Ideal gleichmäßiger Ausbildung aller vier Hauptansichten, die (von späteren Zutaten abgesehen) in ihrer ursprünglichen Gestalt stets als sich ergänzende, gegenseitig erklärende Bilder wirken, Beispiele etwa S. Francesco in Rimini, S. M. di Calcinajo bei Cortona; die Gesimse laufen rings um das Gebäude in gleicher Höhe herum, die Fassade der Schmalseite ist manchmal eine Steigerung der Längsseiten, aber doch eine Fortsetzung. Erst in den Entwürfen zur Fassade der Lorenzokirche in Florenz beginnt eine leise Unabhängigkeit der Front von den Seiten.

Im Inneren ergibt sich aus der Verästelung der Zirkulationslinien die Koordination der Einzelbilder und die Einfachheit des Gesamtbildes. Auch hier ist es überflüssig, sämtliche Standpunkte auszuprobieren, mit einem Schlage überblickt man die Situation, übersieht, daß keine Überraschungen hinter den einzelnen Kanten warten, daß die neuen Bilder, die im Weitergehen entstehen werden, das architektonische Bild vervollständigen, verdeutlichen, aber nicht wesentlich verändern können. Das ist es, was auf optischem Gebiet die Analogie bildet zur Ruhe der isolierten Raum- und Kraftzentren; wir können überall stillstehen und doch uns im Besitze des Ganzen fühlen.

Für die Einzelbilder ergibt sich daraus die Frontalität aller Ansichten; wir wenden uns infolge der radialen Verästelung sämtlicher Raumachsen stets frontal zu jeder Fläche und jede Fläche scheint sich umge-

kehrt uns frontal zuzuwenden. Wie der einzelne Soldat ohne Drehung und Biegung seiner Gelenke aufrecht und frontal dasteht, so stehen die Pilaster, Pfeiler, Säulen, Konsolen, Balustern gerade da, und wie Soldaten sich nicht nur auf einer geraden Grundrißlinie ausrichten, sondern mit ihrer Stirn und Brust alle gleichgerichtet sind, so präsentieren sich die Ordnungen, die Rahmen, Kassetten in Ebenen und in voller Breite und gleicher Richtung; das gilt für die gegliederten Wände und Decken, auch wenn sie gekrümmte Zylinder- und Kugelflächen bilden, denn bei der Innenansicht einer Apsis etwa wendet sich alles frontal zum Mittelpunkt der Apsis und bei der Außenansicht, z. B. den Apsiden von Bramantes St. Peter, weisen alle Pilaster auf die Radien und bilden Tangentialebenen, sie fordern ein immer erneutes frontales Sicheinstellen senkrecht zur Flächenkrümmung.

Diese Bedeutung der Sagittalebene für jeden Teil des Bauwerkes bringt zum Bewußtsein, wie in der ersten Stilphase auch die senkrecht zu ihr stehende Vertikalebene, errichtet in der Achse jedes Körpergliedes, für die Form bestimmend ist. Wir sehen die Dinge frontal, weil sie immer prismatisch angelegt sind, weil das umschriebene rechtwinklige vierseitige Prisma immer so weit angedeutet bleibt, daß seine Achsen sofort zu erfassen sind. Wir mögen also die Körper im Profil oder schräg übereck sehen, wenn wir an ihnen vorbeigehen, wir nehmen alle diese Einzelperspektiven als Provisorien hin, erraten aus jeder die Frontalansicht. Die Unzahl von Einzelbildern reduziert sich immer wieder auf die Hauptansichten, die Hauptstandpunkte sind identisch mit den isolierten Mittelpunkten der Räume, und wie wir uns die Frontalansicht des einzelnen Pilasters auch in der zufälligen Schrägstellung zu ihm sicher und durch einen psychologischen Zwang ergänzen, so ergänzen wir in einem solchen Raummittelpunkt stehend die Perspektive für die übrigen. Wir werden durch alles darauf hingewiesen, im Sinne einer orthogonalen Parallelprojektion zu sehen.

4. Es besteht also eine Wechselwirkung zwischen der optischen Form und der Körperform. Die Frontalität fordert, daß rechtwinklige Prismen sich um die Säulen umschreiben lassen, daß diese ergänzten Ebenen alle parallel ausgerichtet sind, und umgekehrt ergibt diese Körperform und Körperanordnung das frontale Bild als Resultat. Aber die unabhängige Variable in dieser Gleichung ist die Körperform, die abhängige Variable die optische Form. Zwar bleibt der an die Spitze dieses Kapitels gesetzte Satz, daß die optische Erscheinung das Primäre ist, aufrecht, sie ist immer das Primäre für den Eindruck, im genetischen Sinn dagegen kann sie auch das Sekundäre sein, nämlich: die bloße Funktion der unabhängig von ihr geformten, sozusagen im Dunkeln geformten

Körper und Räume. Für die erste Stilphase ist es das Charakteristische, daß die optische Erscheinung genetisch das Sekundäre ist.

Daraus folgt nicht nur die Frontalität aller Einzelperspektiven, sondern auch der Charakter ihrer Synthese, die ich das architektonische Bild nenne, es ist nicht von bestimmten Standpunkten aus konzipiert, sondern bleibt die einmalige dreidimensionale Vorstellung des Ganzen. Die Standpunkte sind koordiniert; so viele wir auch ausprobieren, sie ergänzen sich stets, die Schrägansichten verweisen uns auf die Hauptstandpunkte, von denen wir die Dinge frontal sehen werden, die Hauptstandpunkte finden sich, sie sind vorgebildet, es genügt ein solcher Hauptpunkt, um alle anderen zu erkennen und ihre Perspektiven, d. h. ihre Frontalbilder zu erraten, und in diesem Sinn ist der Satz zu verstehen: beliebig viele Standpunkte, aber ein einziges sich immer gleichbleibendes architektonisches Bild. — Das architektonische Bild ist eine Einheit im Gegensatz zur Vielheit der Einzelperspektiven, es ist einheitlich im Sinne künstlerischer Vereinheitlichung, beides meine ich hier nicht, sondern daß es einmalig ist. — Die eine Vorstellung hat nichts Flüssiges an sich, sie führt letzten Endes immer zur selben unzerstörbaren, unverrückbaren Einheit. Ich sage kurz: die Architektur der ersten Phase ist einbildig.

B. 1. In der zweiten Phase weicht die Gleichmäßigkeit der Beleuchtung einer zunehmenden Kontrastierung heller und dunkler Partien. Es ist sowohl das Nebeneinander sehr dunkler Kapellen und heller Haupträume als das Übereinander strahlend heller Gewölberegionen über finsteren Fußräumen. Der Gesù in Rom ist noch ein relativ bescheidenes Beispiel, die Capella del Sudario in Turin, S. Lorenzo in Turin sind hochentwickelte Stufen. Die Annahme der Stichkappen ist eine Folge des Bedürfnisses nach Helligkeit im Gewölbe, sie steht auch in Wechselbeziehung zur Deckenmalerei, denn je entschiedener an die Stelle der Kassettierung die Besetzung mit gerahmten Bildern tritt, um so mehr will die Decke statt eines dunklen Abschlusses eine helle sich öffnende Lichtzone werden.[1] Daß bei dem Bau der Laurenziana Oberlichter in der Decke erwogen wurden (sie kamen nicht zur Ausführung), ist ein Symptom der zweiten Phase. Nachträgliche Oberlichter an Bauten der ersten Phase kommen gelegentlich vor, z. B. in S. Salvatore in Venedig. Das Unterscheidende liegt nicht in einem verschiedenen Grade der Helligkeit, beide Phasen haben sehr helle und ziemlich dunkle Räume geschaffen, es liegt allein in der Verteilung des Lichtes. In dem strahlend

[1] Für den Maler waren Stichkappen wichtig, weil er nur so trotz seines Gerüstes die zum Malen nötige Helligkeit erhalten konnte.

hellen Raum der an S. M. Maggiore angebauten Capella Sistina sind die Seitennischen so dunkel, daß die dort aufgestellten Bilder für die Fremden mit Scheinwerfern beleuchtet werden müssen.[1]

Diese Sprünge von Hell zu Dunkel zu Hell beherrschen ebenso die einzelne Körperform, die Gesimse werden ausladender und mitunter so gebildet, daß ein Teil der Unterglieder im Schatten beinahe verschwindet. Das Relief wird aber ungleichmäßig, die Giebel der Nischen, Rahmen, Fenster, Türen erzeugen starke Schattenmassen, während die vertikalen Randteile ziemlich flach bleiben. Die Ungleichmäßigkeit der Schattenpartien hängt auch mit der zunehmenden Zerreißung aller Körperformen zusammen und unterstützt dann ihrerseits wieder den Eindruck des Zerrissenen.

Das Licht wird schließlich in der Cathedra Petri in Rom zu einem materiellen Bestandteil der Komposition.

An Stelle der klärenden Färbung und der fröhlichen Buntheit tritt zunächst die Farblosigkeit bzw. die Monochromie. Michelangelo benützt noch den Kontrast dunkler Gliederung und geweißter Füllung (in der Mediceerkapelle und der Laurenziana). Palladio bildet den Redentore und seine anderen Kirchenräume in einem gleichmäßigen Ton. Wo die Farben aber beibehalten werden, ändert sich ihr Effekt. Die Marmorsorten, die jetzt mit Vorliebe verwendet werden, sind stark geadert. Roter Marmor mit großen weißen Flecken, der an das Aussehen von Veroneser Salami erinnert, brauner, violetter, gelber Marmor, an sich stark und warm im Ton, immer durchsetzt von einer auffälligen und stark bewegten, flammenden Musterung des Geäders, sind jetzt das Übliche. Hauptbeispiele des Marmorluxus: Capella Gaddi in S. M. Novella in Florenz 1574, stärker Capella Niccolini in S. Croce 1579, Capella dei Principi in Florenz 1604, S. M. della Vittoria in Rom 1605, Gesù e Maria in Rom 1640, S. Caterina da Siena in Rom um 1650, S. M. dei Scalzi in Venedig 1646 usw. (Ausnahmen finden sich in Florenz, wo die Tradition wach blieb.)

Die Marmorinkrustation ist auch für das endgültige Aussehen von St. Peter in Rom entscheidend; die einfachste und ruhigste im vorderen rechten Nebenzentrum unter Gregor XIII. um 1580 (auch das Paviment), reicher und komplizierter im linken vorderen Nebenzentrum um 1601 unter Clemens VIII.; bunter mit sehr bewegten Linienführungen die Inkrustation im Eingang zur Krypta 1614 usf.

Die Politur des Marmors ergibt auf den ebenen Teilen unbestimmte, bei jedem Schritt anders erscheinende Spiegelungen, die sich über das Muster des Steines darüberlegen.

[1] Hier kommt allerdings die Dunkelheit der Farbtöne im Bilde selbst noch hinzu.

In S. M. della Vittoria in Rom folgt über der Inkrustation der unteren Raumregionen die vergoldete Stukkatur des Gewölbes, die von den weißen fliegenden Engeln mit ihren Bändern und Tüchern so durchbrochen wird, daß ein im einzelnen kaum unterscheidbares Durcheinander von Weiß und Gold entsteht, die weißen stark bewegten Figuren bilden kein klares Relief auf dem goldenen Hintergrund, sondern Grund und Figur sind farbig gleichwertig.

2. Die Ungleichmäßigkeit des Lichtes und die selbständige Rolle der Farben, die sich von der Strukturbedeutung der Körper emanzipieren, sich als gesprenkeltes, geflammtes, getupftes Fell über sie hinziehen, führen zu einer teilweisen Einschränkung oder Aufhebung der sachlichen Deutlichkeit. Einige Stellen bleiben klar, hell, andere werden schummrig, verschwommen, und so entstehen einerseits bestimmte, das Auge stark anziehende Hauptbilder, andererseits nebensächliche Partien, an denen der Blick vorbeigleitet und in denen er, auch wenn er verweilen will, keine volle Aufklärung über die Einzelheiten zu erreichen vermag. — Es entstehen deutliche und undeutliche Bilder, und in beiden ist es die Häufung der Stützen, die Durchdringung, Verschmelzung und Zerreißung, welche verbunden mit der Ausnutzung der Schatten überhaupt, der besonders tiefen Schatten und der ihr Sonderleben führenden Farben, die Auffaßbarkeit der Konturen stark reduziert. So bleiben selbst die stark beleuchteten Partien undeutlich im Vergleich zu den Eindrücken der ersten Phase.

3. Die durchgängige Undeutlichkeit gibt dem Ganzen etwas ruhelos Lockendes, wir hoffen im Nähertreten die fehlende Deutlichkeit zu gewinnen; die Ungleichmäßigkeit der Deutlichkeit erzeugt eine Subordination der undeutlichen Einzelperspektiven unter die deutlicheren, der optisch gleichgültigen unter die optisch interessanteren. Im Außenbau ist jetzt die Hauptfassade ein unabhängiges Bild, das von dem Aussehen der Seitenfassaden wie vom Innenraum sich emanzipiert, daraus ergibt sich ein Hauptstandpunkt in der Diagonale, denn die gleichgültige Seitenfront ist die Folie der Hauptfassade. Der Anblick jeder Einzelfront befriedigt uns nicht, da sich aus ihr die anderen nicht sicher ableiten lassen. Im Inneren aber verbindet sich jenes Lockende der verschiedenwertigen Bilder mit dem Prinzip der Raumdivision, der große Bewegungsstrom, der durch das Gebäude treibt oder kreist, läßt gar nicht nach allen Richtungen mit gleicher Ruhe uns umsehen, wir blicken immer in der Stromrichtung, und die Bilder rechts und links werden von selbst gleichgültig und nur flüchtig aufgefaßt (solange wir uns dem Raumeindruck hingeben und nicht die einzelnen Altäre, Epitaphien usw. besehen wollen). Die subordinierten Bilder bleiben im Vorbeigehen schräg gesehen, sie sind zwar in der zweiten Phase meist

auch frontal sehbar, aber die Frontalansicht ist jetzt eine unter vielen und ist gerade die unwichtigste. Die Raumdivision hat dort, wo es sich um den Eindruck nachträglich in den Raum gestellter Teilungen handelt (Emporen, Hallen, Brücken usw.), zur Folge, daß eine Unübersehbarkeit durch die große Zahl der Überschneidungen, der Verdeckung wichtiger Grenzflächen und Grenzlinien entsteht, man sieht meistens, auch wenn man sich im einzelnen Joch frontal zum Seitenschiff, zur Kapelle und Empore einstellt, die Nachbarjoche mit und sieht diese in der Schrägansicht, soll sie schräg sehen.[1]

Diese Vorliebe für die Schrägansicht äußert sich im einzelnen darin, daß die symmetrischen Teile des Rahmens sich voneinander etwas abwenden oder sich etwas zuwenden. Rahmen der S. Teresa in S. M. della Vittoria in Rom 1646, Altar in S. Tomaso di Villanova in Castel Gandolfo 1661. Schrägansicht ist eine selbstverständliche Folge bei der Schwingung ganzer Fassaden, wie S. Carlo alle quattro Fontane, sie stellt sich ebenso zwingend ein in Räumen, die nach dem 60°-Winkel orientiert (desorientiert) sind.

In den gemalten Architekturhintergründen der Fresken und Altarbilder ist die echte Schrägperspektive nicht so häufig, wie man erwarten möchte. Wollte man in der ersten Phase von der senkrecht zur Bildtafel laufenden Ansicht einer Architektur viel zeigen, so verlegte man den Augpunkt außerhalb des Bildes, so verfuhr z. B. Tizian in der Madonna der Familie Pesaro 1526. Im Jahre 1538 konstruiert er noch die „gerade Ansicht" in der Architektur vom Tempelgang Mariae. Erst 1542 versucht er die Schrägperspektive im Abendmahl der städtischen Galerie von Urbino, ebenso in der Auferstehung Christi (ebenda)[2], aber die Konstruktion ist nicht richtig. Seine Generation besaß noch nicht die theoretische Lösung der Aufgabe. Aber selbst als diese gelungen war, kamen die Maler ohne sie aus. Bei Rubens z. B. sind die meisten großen Hintergrundarchitekturen in gerader Ansicht konstruiert, z. B. in den großen Jesuitenbildern des Wiener Hofmuseums usw.; die Maler hatten eben andere Mittel in ausreichender Zahl, um dem Diagonalzug das Übergewicht über die Frontalität zu sichern.[3]

---

[1] Unterstützt durch die Durchsichten bei verbundenen Kapellen oder die Durchsichten durch Gewölbeöffnungen, ersteres z. B. in der Jesuitenkirche St. Paul in Bordeaux 1676 und N. Dame ebenda mit großen Kreislöchern über den Kapellenverbindungen, letzteres z. B. in den Kapellengewölben in Waldsassen, in der Kollegienkirche in Salzburg usw.

[2] Bei Tizian noch ganz vereinzelt eine Schrägstellung versucht beim Rost des hl. Laurentius auf dem Altarbild der Jesuitenkirche in Venedig um 1560.

[3] Schrägansichten einzelner Versatzstücke kommen schon in Bildern des Quattrocento vor, sie sind dann ebenfalls nicht genau konstruiert, wichtiger aber ist, daß diese

Serlios Lehrbuch der Perspektive, das 1545 erschien, kennt wie die ganze erste Phase nur die gerade Ansicht, er kann nur jene Geraden darstellen, die parallel, senkrecht oder unter 45° zur Bildtafel stehen. Ein Würfel mußte so geschoben werden, daß er mit einer Seite oder mit der Diagonale parallel zur Bildtafel steht. Eine beliebige Stellung war nur ungefähr mit Hilfe eines im Boden gezogenen Quadratnetzes konstruierbar.

Im Livre de Perspective de Jehan Cousin (Paris 1560) findet sich auf der 53. Seite (nicht paginiert) ein Absatz: Reigle pour figures qui ne par l'angle ne par le front sont veues. Er konstruiert punktweise, indem er Hilfslinien unter 45° durch jeden Eckpunkt legt. Er erkennt dabei die Existenz der Fluchtpunkte, aber ihre direkte Konstruktion kennt er nicht.[1]

In Vignolas Lehrbuch der Perspektive, nach seinem Tode 1583 von Ignazio Danti herausgegeben, ist die Lösung ebenfalls noch nicht in ihrer mathematischen Verallgemeinerung gegeben. Es handelt sich bei ihm um zwei verschiedene Methoden, „bei der ersten spielt das Einschneiden in die Bildtafel in Grundriß und Aufriß, bei der zweiten das Umlegen des Distanzpunktes die Hauptrolle. Sobald aber Linien darzustellen sind, die anders zur Bildtafel laufen, als parallel, unter 45° oder senkrecht zu ihr, ist immer eine große Hilflosigkeit zu erkennen. Bei der zweiten Methode gelingt ihm zwar die Darstellung eines Würfels, der beliebig hinter die Bildtafel gestellt ist; er bringt auch beide Fluchtpunkte richtig, ohne sie aber in ihrer eigentlichen Bedeutung für die Konstruktion zu erkennen."[2] — Die Fluchtpunkte jeder beliebigen Schar von Parallelen fand erst der Mathematiker Guido Ubaldi und veröffentlichte die Lösung des Problems in seiner Perspectiva, Pisauri 1600.[3]

---

vereinzelten Schrägansichten nicht das Bild als Ganzes verändern, das, was Wölfflin das Flächenhafte im Gegensatz zum Tiefenhaften nennt, bleibt diesen Bildern des Quattrocento erhalten.

[1] Das Grundrißrechteck eines (schräggestellten) Prismas heißt a b c d; die gegenüberliegenden Seiten a b und c d, sowie a d und b c haben je einen Fluchtpunkt im Horizont. „. . . et en la Platte forme Perspective tirez la ligne de la face b c: continuant jusques à la ligne Horizontalle, et la section qui se fait sus la ligne Horizontalle, est un Poinct accidental (Fluchtpunkt) sus lequel poinct la face opposite a. d. se viendra rendre. — . . . . . Les deux autres faces d'icelle Platte forme Perspective merquées b a et c d: engendrent un autre Poinct accidental en la ligne Horizontalle . . . ." Er zeigt weiter, daß auch das obere Rechteck seines Parallelepipeds dieselben Fluchtpunkte hat.

[2] Dies das Urteil von H. Willich in seiner Vignolabiographie, Straßburg 1906, S. 167, vgl. auch, was S. 13 über Vignolas perspektivisches Können dort gesagt ist.

[3] Auf S. 43, Theorema Propositio XXXII: Si oculus equidistantes videat lineas, quae cum sectione convenire possint, linee in sectione apparentes in unum punctum con-

4. Die Perspektive bekommt ein Eigenleben ebenso wie Licht und Farbe. Die optische Erscheinung ist jetzt nicht nur für den Eindruck (rezeptiv), sondern auch genetisch das Primäre. Die Körper sind nur da, um das sichtbare Phänomen zu tragen. Sie dienen dem Licht, nicht umgekehrt, wie in der ersten Phase. Und wenn auch die Körperbildung bedingt ist durch die Idee des Kraftdurchlasses im Sinne mechanischer Kräfte, sie scheinen auch unter den Schatten und Lichtern, den Spiegelungen und Farben, den Überschneidungen im perspektivischen Sehen zu leiden, soweit sie getrennt sein möchten, zu zerreißen, soweit sie zusammengehören. Schließlich zerreißt das architektonische Bild selbst. Nicht nur das einzelne Bild von einem festen Standpunkt, in einer Blickrichtung gesehen, zerfällt in ein ungleichmäßiges Vielerlei, die Gesamtvorstellung des optischen Gebildes wird vielspältig.

In der ersten Phase ist es, als wären die Körper alle durchsichtig, als spielten die Deckungen, die sich notwendig ergeben, gar keine Rolle, man glaubt jede Säule, jeden Pilaster stets von allen Seiten her zugleich zu sehen, man glaubt jeden der additiv zusammenschießenden Räume immer sozusagen von außen her ganz zu umfassen, in der zweiten Phase werden die Körper zu optischen Widerständen, die Körper, die Räume schieben sich ineinander, und wie sie stets unvollständig erscheinen, so ist nicht abzusehen, wie sie sich von einer anderen Seite betrachtet ausnehmen werden. Das perspektivische Einzelbild ist nicht mehr das Provisorium für das architektonische Bild, sondern hat seine eigene Bedeutung, bleibt neben den anderen Einzelbildern als Teilvorstellung bestehen.

Wenn man den Lockungen des optischen Reizes nachgibt oder als studierender Architekt den Bau bis in alle Einzelheiten abgeht und untersucht, hinter alle Kulissen guckt, so erhält man zuletzt eine genaue Kenntnis der Daseinsform, aber das ändert gar nichts am Eindruck, den man dann von jedem Standpunkt immer wieder wie zuvor erlebt, man weiß jetzt, daß die Gesamtheit dieser Bilder von einem sich Gleichbleibenden ausgeht, aber dies Gleichbleibende ist nur wissenschaftlich interessant, seine Kenntnis nur kunstpädagogisch ein Gewinn, künstlerisch hat nur der Eindruck des Wechselns Wert. Es ist auch hier nicht nötig alle Standpunkte auszukosten; sofort überschauen wir die Situation, spüren,

---

current equealtum supra planum lineis parallelis equidistans, ut oculus. Dazu S. 44, Corollarium I: Ex his perspicuum est in sectione punctum, in quod oculo parallelis lineis ducitur equidistans esse punctum concursus. — Man findet allgemein den Fluchtpunkt irgendeiner Schar von Parallelen, indem man durch das Auge eine Parallele legt und ihren Schnittpunkt mit der Bildtafel sucht. Dieser Schnittpunkt ist der gesuchte Fluchtpunkt. Wir sagen heute, er ist das Bild des unendlich fernen Punktes der Geraden bzw. der Parallelenschar.

daß dies erste Bild ein veränderliches, momentanes, zufälliges ist. Von einem zweiten, dritten Standpunkt wird sich Ungeahntes offenbaren, wird das bereits Gesehene völlig anders scheinen. Die Einzelbilder erklären sich nicht wechselweise, sie sind ineinander verschränkt, durchdringen sich und verschmelzen in diesem Sinne zur Einheit einer Vielheit. Durchwegs tritt an die Stelle der Aufforderung, die Dinge orthogonal projiziert zu sehen, der Zwang zur Zentralprojektion. Das architektonische Bild, d. h. die Vorstellung der gesamten optischen Erscheinung des Bauwerks bleibt wohl eine Einheit, aber sie schließt eine Vielheit von Teilbildern in sich. Um dies zu fühlen, genügt ein Blick von einem Standort. Wir wissen, daß ein Gleichbleibendes, Ganzes vor uns liegt, daß dies aber nicht sich einmalig gibt, sondern vielmalig, aus dem Lockenden der Erscheinung erraten wir, daß immer Neues uns erwartet. Schon die Einzelperspektive erweckt die Vorstellung eines Bilderreichtums.

Die Architektur der zweiten Phase ist vielbildig.

C. 1. Der infinitesimale Charakter der Raumformen der dritten Phase reduziert die Zahl der Frontalansichten auf ein Minimum, stellen wir uns frontal zu einem Raumteil oder einer Körperform, so sehen wir das übrige in der Schrägansicht. Im Profanbau bringt es die Zerreißung des Zusammenhangs, die Auflösung in Flügel und Pavillons mit sich, daß wir die Gebäudefragmente nie als abgeschlossene Körper für sich sehen, sondern mit dem Zwischenraum — Hof, Park, Platz — zusammen, das architektonische Bild wird in der Außenansicht ebenso gesehen wie ein Innenraum. Und auch wenn wir die Innenräume der einzelnen Pavillons durchschreiten, entsteht in uns nicht das einmalige Bild der gegenseitigen Lagerung der Räume und Raumkomplexe, sondern ein Reichtum von Teilbildern, die zwar alle an einem künstlerisch zusammenbezogenen Objekt haften, aber so sehr stets nur einen Teil des Ganzen geben, daß keine Ansicht das Objekt optisch zu erschöpfen vermag. Die genaueste Kenntnis sämtlicher Treppen, Korridore, Säle, Zimmer, wie sie etwa der Bewohner selbst hat, ändert nichts daran. Der Herr des Palastes und seine Hausgenossen kennen die Daseinsform, aber die optische Erscheinung führt nicht immer wieder zu einer einzigen Gesamtvorstellung, die Körper haben nicht jenen Charakter der Durchsichtigkeit wie im Profanbau der ersten Phase, sie geben in der zweiten und dritten Phase immer neue unvermutete Deckungen, die dritte Phase unterscheidet sich von der zweiten nur darin, daß sie die Zahl der Teilbilder so weit als möglich steigert, um den Eindruck unerschöpflich vieler, unendlich vieler Bilder zu erzeugen.[1]

[1] Aus Mercure de France, Juillet 1748, S. 151 zitiert A. E. Brinckmann (in Platz und Monument, Berlin 1908): C'est qu'un bel Edifice se multiple pour l'ornement d'une

Im einzelnen wird dieser Eindruck dadurch unterstützt, daß die belichteten und reflektierenden Stellen möglichst verstreut aus tiefen Schatten auftauchen, die unzusammenhängenden Reflexe der Vergoldung oder Bronze haben den Beruf, die Zerrissenheit der Körperformen durch den optischen Effekt noch zu erhöhen. Es entsteht ein Glitzern und Sprühen. Die Hochglanzpolitur wird in noch umfassenderer Weise angewandt als in der zweiten Phase. Spiegel heben die Wand teilweise auf; einander gegenübergestellt lösen sie als pure optische Phänomene den Eindruck von körperlich umgrenzten Räumen völlig ab. Spiegelgalerie in Versailles, Spiegelkabinett in der Würzburger Residenz (Taf. XII, b).

Das Äußerste erreichen vielleicht jene schmiedeeisernen Gitter der Kirchenchöre oder Kirchenvestibüle, die an sich höchst kompliziert in der Zeichnung, mit dem dahinterliegenden Kirchenraum zusammen gesehen wie ein Schleier wirken, so daß man weder den Schleier noch das Verschleierte deutlich sehen kann, bei dem Versuch aber durch Nähertreten, Seitwärtstreten das Bild zu klären, steigert sich nur die Verwirrung der Überschneidungen (Gitter in Zwiefalten, in Amorbach, Johann-Nepomuk-Kirche in München usw.). Die Undeutlichkeit erreicht einen höchsten Grad, und man wird in solchen Kirchen besonders finden, daß, wenn man bis zum Chor gegangen ist und zum Eingang zurücksieht, man glaubt in einem anderen Gebäude zu stehen, z. B. die Johann-Nepomuk-Kirche in München.[1]

2. Die Schrägstellung symmetrisch korrespondierender Säulen, Pilaster, Konsolen, Gebälk- und Giebelkröpfe ist in der dritten Phase ganz allgemein gebräuchlich, die Dinge stehen nicht mehr in Reih und Glied, sie wenden sich, auch wenn sie auf gemeinsamer Grundrißgerader stehen, mit ihrem Gesicht nach verschiedenen Richtungen. Ein beliebiges Durcheinander ist es trotzdem nicht, es ist nicht der Eindruck von einer Kompanie, die man hat abtreten lassen, so daß jeder Mann sich wendet, wohin er will, es bleibt ein gesetzmäßiges Zusammenspiel, vergleichbar am ehesten einem Ballett. Und nun ist das Wesentliche, daß dies Ballett sich nicht auf einer Bühne abspielt, vor der wir sitzen, sondern wir stehen mitten drin im Reigen und werden rings umtanzt. Ich meine dabei nicht mehr den Eindruck der Körper selbst und ihres Kräftespieles, das ist im vorigen Kapitel abgetan, ich meine ausschließlich die Ruhelosigkeit des optischen Eindrucks. Die Unmöglichkeit, aus einer Perspektive

Ville autant de fois que vous donnez de points différents pour le voir, au lieu que celui qui n'est vû que d'un seul point, ne fait jamais qu'un Edifice. Die Konsequenzen von Vielbildigkeit und Einbildigkeit für den Städtebau sind aus Brinckmanns Buch vollständig herauszulesen.

[1] Von den praktischen Zwecken solcher Gitter siehe unten Kap. IV.

die nächsten zu erraten, das Gefühl, einer gedrängten Folge von Überraschungen gegenüberzustehen wird zur Charakteristik des architektonischen Bildes. Um dies zu spüren, genügt ein Blick von einem Ort her, aber die Konsequenz der unendlich vielen Einzelperspektiven ist, daß jetzt ein bestimmter Standpunkt vorgeschrieben ist, von dem aus allein jenes architektonische Bild sich ganz und ohne Störung einstellt. Die Deckenbilder sind für diesen einen Augpunkt konstruiert, die Überflutungen der Bilderrahmen durch plastisch sich fortsetzende oder auf ausgeschnittenes Blech gemalte Wolken und Figurenteile erscheinen nur für diesen Standpunkt richtig, von ihm aus empfängt man den Eindruck, unendlich vielen Bildern gegenüberzustehen bzw. von unendlich vielen Bildern umringt zu sein, obwohl man nur ein einziges sieht. Die dritte Phase ist in diesen radikalsten Konsequenzen der äußerste polare Gegensatz zu den vollkommensten Vertretern der ersten Phase. Sieht man dort (cum grano salis) von unendlich vielen Standpunkten stets dasselbe architektonische Bild, so hier von einem Standpunkt unendlich viele Teilbilder. Die Vielbildigkeit steigert sich zum Eindruck des Unendlichen, Unerschöpflichen.

D. Die vierte Phase setzt mit einer sehr entschiedenen Rückkehr zur Einbildigkeit ein. Die Frontalansicht, die Stumpfheit der Töne herrscht wieder vor, an Stelle der unpräzisen Farben der dritten Phase treten präzise harte Farbenkontraste. Aber wie diese Farben trotzdem etwas Zartes behalten, so zeigt sich in allem keine volle Rückkehr zur ersten Phase, es bleibt die Erbschaft der zweiten und dritten lebendig, die starken tiefen Schatten sind nicht ganz vergessen, sie treten in den Säulenhallen neben das zarte Relief der übrigen Außenansicht, die Politur tritt manchmal neben die Rauheit der Oberflächen, so an den Fußböden, den Holzmöbeln. Die Farblosigkeit Palladios, die man für echt hellenisch hielt, wird in vielen Fällen vorbildlich, und es entstehen die „weißen Säle" der Paläste neben den zartgetönten polychromen. Der Spiegel hat nicht mehr die verwirrende Rolle wie in der dritten Phase, aber er schwindet nicht ganz aus dem architektonischen Zusammenhang.

Sobald dann neben den hellenischen und römischen Antiken auch mittelalterliche Bauten vorbildlich werden, hängt das architektonische Bild, wie die Raum- und Körperform von den Vorbildern ab, das 19. Jahrhundert hat kein einfaches entschiedenes Verhältnis zur Polarität der optischen Erscheinung, es duldet beide Pole.

Es ist klar, daß ich mit den Ausdrücken: einbildig und vielbildig nichts anderes meine, als was man sonst mit plastisch und malerisch bezeichnet. Daß ich in dieser so viel diskutierten Frage zu Wortneubildungen greife, fordert eine gesonderte Rechtfertigung.

Der Ausdruck malerisch im Gegensatz zu linear, wie er von Wölfflin gelegentlich gebraucht wird,[1] ist dann bedenklich, wenn neben dieser Reduktion des Begriffs auf den kleineren Umfang: „die Entwertung der Linie zugunsten des Flecks“, der unreduzierte Begriffsumfang mit dem gleichen Wort bezeichnet wird. Diesen allgemeinen Begriff des Malerischen hat Wölfflin selbst in einem äußerst knappen Artikel erschöpfend klargelegt.[2] Jener Gegensatz zum Linearen als Spezialphänomen des Malerischen ließe sich vielleicht mit fleckenhaft oder mit illinear bezeichnen, und das Wort würde dann wieder frei für den allgemeineren Begriff. Aber gerade die volle Klarstellung dieses Begriffes bringt das Irreführende der Bezeichnung zum Bewußtsein und zwingt zur Suche nach einem Wort, das nicht von dem Wort Malerei abgeleitet ist.

Das Malerische stammt nicht aus der Malerei, es ist ein Formcharakter, der nur auch die Malerei bestimmen kann, ebenso wie die Plastik und Architektur. Bleibt man dabei, diesen Formcharakter „malerisch“ zu nennen, so wird die Gefahr weiter bestehen, daß man ihn mit der Malerei in eine besonders enge Beziehung bringt, ihn für das Sonderrecht, ja für die Sonderpflicht der Malerei hält. Die scheinbar so enge Beziehung beruht darauf, daß die Malerei sich im Anstreben dieses Formcharakters in einem gewissen Vorteil befindet gegenüber der Plastik und Architektur, weil sie unter allen Umständen die Dinge von einem Standpunkt ansieht, alle Seitenansichten ausschaltet. Die einzelne Kunst kommt ihrer Sondernatur entsprechend dem Zeitstil in verschiedenem Grad entgegen. Geht der Zeitstil auf das aus, was man das Malerische nennt, so nutzt er die eigentümlichen Lebensbedingungen der Malerei voll aus, er trifft bei ihr auf die günstigsten Umstände, sich zu entfalten. Weil die Malerei von vornherein ausschließlich mit einem Standpunkt rechnet, gibt sie den bloßen Schein der Dinge, nicht das Sein, kann sie den Schein des Unergründlichen, Unendlichen, Unerschöpflichen, Sichändernden im stärksten Grade geben. Die Plastik dagegen, die für viele Standpunkte geschaffen ist, gibt die runde Realität, das Sein und nicht den Schein, und muß also, um dem malerischen Zeitprinzip sich anzupassen, ein Stück ihrer Natur opfern.

Und umgekehrt: geht der Zeitstil auf das „Plastische“ aus, so kommen ihm in der Plastik die besonderen Lebensbedingungen dieser Kunst entgegen, während die Malerei auf die volle Ausnutzung ihrer Wirkungsmöglichkeiten verzichtet.

---

[1] H. Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Sitzungsber. d. Kgl. preuß. Akad. der W. 1912, S. 574.

[2] H. Wölfflin, Über den Begriff des Malerischen, Logos IV, 1913, Heft 1.

Man kann von hier aus auf die Allgemeinheit dieser Beobachtung hindeuten, der Zeitstil gerät jeweils mit bestimmten Kunstgattungen und Techniken in Konflikt, was sogar zum völligen Verschwinden bestimmter Kunstgattungen führen kann. Die ästhetische Kritik pflegt dann von Verfall und Verirrungen zu reden, die historische Forschung hat nur die alles unterjochende Herrschaft des Zeitstiles zu konstatieren.

Der Begriff des Plastischen ist von Hildebrand — obwohl er den Ausdruck nicht in diesem prägnanten Sinne gebraucht — ebenso klargestellt worden wie der Begriff des Malerischen von Wölfflin. Hildebrand nennt dies spezifisch Plastische: das Architektonische.[1] Er sagt ja zwar sehr deutlich, daß er Architektur nicht im üblichen speziellen Sinne meint, und man wird ihn in diesem Punkte kaum mißverstehen können, trotzdem ist diese Wortverschiebung nicht annehmbar, schon deshalb nicht, weil dieser Begriff des Architektonischen gerade auf die Architektur nicht übertragbar ist. Der Innenraum schlägt hinter uns zusammen, er gibt kein „Fernbild“, da wir ihm nicht gegenüberstehen, wie dem Bild und der Statue, sondern in ihm, wir lesen ihn nicht von „vorn nach hinten“ ab, sondern im Kreise herum. Tatsächlich bezieht sich auch alles, was Hildebrand über die Architektur im speziellen Sinne ausführt, nie auf die Raumform, sondern auf die Körperform, also die tektonische Plastik, z. B. wenn er die Reliefauffassung an Fenstern und Toren des romanischen Stiles nachweist[2], usf. Ich erkenne in dem Begriff der Einbildigkeit etwas Allgemeineres, das die Reliefauffassung Hildebrands als Unterbegriff umfaßt; während diese nur auf Plastik und Malerei anwendbar ist, so jene auch auf die Architektur. Wenn man zugibt, daß Hildebrand von der Architektur als Raumkunst überhaupt nicht spricht, so ist auch sein Buch unantastbar, und ich möchte ja nicht mißverstanden sein, wenn ich die Terminologie beanstande, sie ist das Nebensächliche, die Analyse des Prozesses der Bildhauerei in Stein ist mir genau so wie jedem, der das Buch begreift, eine Offenbarung gewesen, und sie wird durch die Terminologie natürlich nicht berührt. Aber ich glaube, daß die Austilgung der Worte architektonisch, plastisch, malerisch ein Gewinn wäre, es wäre dann doch nicht eine so einseitige Parteinahme für eine Einzelkunst und ihre Lebensbedingungen möglich, daß man die wirklich widerwärtigen Entgleisungen ins Panorama und Wachs-

---

[1] A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1910, 7. und 8. Auflage, S. VIII.

[2] A. a. O. S. 74. Einen Versuch, die Forderung der Reliefauffassung auch auf den Innenraum anzuwenden, findet sich bei H. Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst, Leipzig und Berlin 1908, S. 86. Er sieht die vertikale Lage der rückwärtigen Begrenzungsfläche für wesentlich an und ihren sichtbaren symmetrischen Grundriß.

figurenkabinett mit der malerischen Plastik, malerischen Malerei und malerischen Architektur zusammenkoppelt und in die Verbannung schicken will. Die Deckengemälde von Paolo Veronese und Tiepolo „künstlerisch minderwertig“ zu nennen und auf eine Stufe zu stellen mit dem Dantedenkmal von Canciani[1], ist ein Irrtum. Jene Deckengemälde sind Stücke der Architektur, sind Dekoration und daher mit der Architektur zusammengesehen. Jenes Dantedenkmal ist eine Plastik ohne Architektur. Während für die Plastik Hildebrands Forderungen gelten, sind sie auf die Architektur als Innenraum nicht übertragbar. Die Architektur ist jenem sogenannt Plastischen und Malerischen ganz gleichmäßig zugänglich, für keines durch irgendwelche natürliche Bedingungen prädisponiert. Bei dieser Indifferentheit ist es nun völlig irreführend, die Bezeichnungen Plastisch, Malerisch auf die Architektur auszudehnen.

Wenn Wölfflin meint, daß der Begriff des Malerischen sich nicht von einem einzigen Punkt aus erschöpfen ließe, so meine ich dagegen, daß er selbst diese Arbeit geleistet hat, wenn er sagte: „Alles liegt in der Ansicht. Daß für gewisse Standpunkte die Massen eines Gebäudekomplexes sich lebhaft verschieben, daß eine mächtig bewegte Silhouette sich bildet, daß die bekannte Form durch Überschneidung zu einer neuen wird, das bedingt den malerischen Charakter, und je nachdem eine Architektur leicht solche Bilder liefert oder nur karg und mühsam, wird man sie mehr oder weniger malerisch nennen.“ Von dem Gegensatz der Frontalansicht und Schrägansicht ausgehend, wird man die sämtlichen Einzelcharakteristika des Plastischen einerseits, des Malerischen andererseits ableiten können. Ich meine freilich nicht, daß das Schlußresultat eine Unterscheidung des „mehr oder weniger“ Malerischen ist; man ist leicht geneigt, allen polaren Gegenüberstellungen vorzuwerfen, daß sie nur relative Unterschiede treffen, aber in solchen Skalen gibt es einen Nullpunkt. Auf dem einen Ast der Skala sind die Unterscheidungen „mehr oder weniger Malerisch“ möglich, auf dem anderen Ast aber liegt das, was überhaupt nicht malerisch ist. Die Bezeichnung „nicht Malerisch“ wäre aber eine nur negative Bestimmung, die Bezeichnung Plastisch wäre in vielen Fällen irreführend, besonders bei der Beurteilung der Architektur; — zwar hat das Wort „Plastisch“ vor dem Worte „Einbildig“ voraus, daß man sofort an das tastbar Dreidimensionale denkt, es ist anschaulicher, aber in dieser analytischen Untersuchung kommt es mir gerade darauf an, dies Haptische hier ganz auszuschalten; die Körperform ist im vorigen Kapitel erledigt, ihre Polarität kann sich allein auf die mechanischen Kräfte beziehen und entsprechend muß die

[1] H. Cornelius, a. a. O. S. 25.

Polarität der optischen Form allein sich auf Optisches beziehen; der Gegensatz Plastisch-Malerisch schließt den Irrtum ein (oder legt ihn allzu nahe), daß Plastik und Malerei, oder abstrakter gefaßt, Körper und Licht polare Gegensätze sind, aber sie sind bloße Andersheiten, keine Gegensätze; ich brauche hier ein eigenes Begriffspaar für die Körper allein und ein zweites Begriffspaar — verschieden von dem ersten und nicht mit ihm sich schneidend — für das Licht. — Das alles zusammen sind die Gründe, warum ich eine neue Terminologie vorschlage, obwohl ich weiß, wie ablehnend die Wissenschaft sich gegen solche Neubildungen verhält und verhalten muß, obwohl ich fühle, daß den Worten einbildig und vielbildig die wünschenswerte Biegsamkeit fehlt, und ich erkläre sofort, daß ich der erste sein werde, eine bessere Terminologie anzuerkennen.

Ich kann daher zusammenfassend sagen, die optische Erscheinung der neueren Architektur ist in der ersten Phase einbildig, in der zweiten vielbildig; in der dritten steigert sich der Eindruck der Vielbildigkeit ins Unendliche. Die vierte Phase setzt halben Herzens mit einer Restitution der Einbildigkeit ein und verliert im weiteren Verlauf jedes entschiedene Verhältnis zu beiden Polen.

IV.

DIE ENTWICKLUNGSPHASEN DER ZWECKGESINNUNG

Die Raumform kristallisiert sich um Mittelpunkte und Mittellinien (vertikale, horizontale, schräge), welche in schematischer, aber konzentrierter Weise die Bewegung angeben, die hier lebt. Bewegung in dem allgemeinen Sinn, der die Ruhe als Spezialfall mitumfaßt. Dies Bewegungsnetz, das unter der Wirkung der Raumaddition in isolierte Ruhepunkte zerfällt, aufgereiht auf verbindenden stummen Vermittlungsachsen, das andererseits unter der Wirkung der Raumdivision das Geäder einer kontinuierlichen Strömung wird, ist zum großen Teile noch etwas anderes als eine Schöpfung ornamentaler Phantasie, es verknüpft sich mit realen Zwecken. Die Mittellinien werden zu Wegen im Raume, sie erzwingen eine bestimmte Zirkulation zwischen Orten, an denen Geräte stehen, die der Vornahme bestimmter Handlungen dienen. Die in den Raum hineingeschmolzene Bewegung hat daher eine doppelte Wirksamkeit; sofern sie aus dem Gegensatz von Addition und Division stammt, wendet sie sich an das Gefühl, sofern sie aus dem Zweck stammt, an den Verstand. Es sind dabei offensichtlich nicht genau dieselben Bewegungslinien wirksam, sondern zweierlei Netze scheinen übereinander gelegt,

teilweise sich deckend, immer aber in einer gegenseitigen Abhängigkeit zueinander stehend. In einer Kirche der ersten Stilphase z. B. reduziert sich das Bewegungsschema des Raumes, solange man vom Zweck absieht, auf jene isolierten Mittelpunkte, die Beziehung aber zu den im Raum verteilten Ausstattungsstücken: Altären, Orgel, Kanzel, Beichtstühlen, Taufkessel, Gestühl der Geistlichen, erzeugt das zweite Bewegungsnetz; das erste bildet die Seele der Architektur, das zweite ihren Geist.

Es gibt also etwas im Raume, das sich an das Gefühl wendet, und etwas anderes, das sich an den Verstand wendet. Von diesem zweiten ist hier die Rede. Der Sinn des Raumes entsteht erst durch seine Ausstattung mit Geräten, es ist daher ein großer Fehler, die Architektur ohne dies Mobiliar ästhetisch oder historisch beurteilen zu wollen. Eine Kirche, wie die von Neubirnau am Bodensee 1746 ist vorzüglich geeignet, alle Symptome der dritten Phase an der Raumform, der Körperform, dem Licht zu exemplifizieren, aber ausgeräumt, wie sie heute dasteht, wirkt sie wie ein ausgeblasenes Ei. Und so wirkt jeder Raum ohne sein Mobiliar ausgeraubt, tot. Der größte Teil der Gegenstände, die man abgesondert in einer Geschichte des Kunstgewerbes zu behandeln pflegt, gehört ganz zur Architektur dazu, gibt ihr erst Verstand und geistiges Dasein.[1]

Rede ich also von Zweck in der Architektur, so meine ich, daß sie den festen Schauplatz für Handlungen von bestimmtem Ablauf vorausformt, sie gibt Wege für ein bestimmtes Nacheinander in diesen Handlungen selbst, und wie diese ihren logischen Verlauf haben, so hat auch die Aufeinanderfolge der Räume, haben die Gassen und Gäßchen die in jedem Einzelraum entstehen, ihre Logik. Wenn im Theater die für jeden Beteiligten ganz bestimmt vorgeschriebene Zirkulation in die verschiedenen Räume des Bühnenhauses beziehungsweise durch Vestibül zur Kasse, durch Korridore über Treppen zu Garderoben führt usw., so ist eine bestimmt geregelte Handlung vorausgesetzt und von ihrer besonderen Art ist die Raumform durchwegs abhängig. Und so immer, wenn sich die Gesamtveranstaltung in ein Gegeneinander zweier Gruppen, in Gebende und Empfangende spaltet: in der Kirche, im Konzertsaal, im Vortragssaal; es bildet sich Spannung und Lösung. Aber auch wenn die Handlung sozusagen einseitig ist, eine Aufspeicherung toter Gegenstände in Museen, Galerien, Ausstellungen, Warenspeichern auf die Benützer wartet, so bestimmen eben diese Gegenstände an den

---

[1] Was sich abtrennen und für sich untersuchen läßt, ist das Ornament, das aber an Architektur und Mobiliar dieselben Metamorphosen durchmacht.

Wänden, in Nischen, auf Postamenten, in Vitrinen und Gestellen den geordneten Gang denkender Betrachter, und ob nun ein einziger Mensch hindurchgeht, oder viele einzeln nacheinander oder in Gruppen sich mit den Gegenständen beschäftigen, immer ist es eben diese menschliche Handlung, das Betrachten oder Erwerbenwollen, das etwas Logisches, Begriffliches hereinträgt in den kristallhaft toten geometrischen Raum.

Man denkt bei dem Worte Zweck der Architektur leicht an die Zweckmäßigkeit ihrer Konstruktion, die mechanische Haltbarkeit, die chemische Dauerhaftigkeit, oder denkt an jene rationalistischen Forderungen, die argumentieren, man dürfe keine gebrochenen Giebel bauen, denn der Giebel habe den Zweck das Wasser abzuleiten u. dgl., oder an die Zweckmäßigkeit der Beleuchtung, die in der Bildergalerie gewiß eine andere sein muß als in der Kirche; ich rede nicht vom Zweck der Körper oder des Lichtes, sondern ausschließlich vom Zweck der Raumform und auch hier nicht von den banalsten Zwecken und nicht vom Zweck in seiner allerspeziellsten Art, sondern in einem allgemeineren Sinn, sofern er eben der Geist der Architektur, die Architektur seine sinnliche Erscheinung ist.

Die Zwecke unserer Zeit und unter diesen die Zwecke, in die wir selbst als Handelnde eingreifen, sind uns so geläufig, daß wir die Räume in denen sie sich abspielen, ohne Kommentar verstehen; aber die Differenzierung ist heute so groß, daß nicht jeder jedes Gebäude versteht. Wer in Archiven, Bibliotheken, Universitäten und Museen gut bewandert ist, braucht vielleicht in Fabriken, Krankenhäusern, Gefängnissen, Irrenanstalten eine besondere Belehrung über die Lebensweise, die da herrscht. Geht man aber auf ältere Kulturepochen zurück, kommt in Gebäude, in denen die Ausstattung fehlt oder verändert ist, weil z. B. das einstige Stiftsgebäude jetzt als Amtsgericht adaptiert ist, so wird die Notwendigkeit etwas zu w i s s e n noch auffälliger. Je mehr der Zweck antiquiert ist, um so mehr fehlt dem Betrachter, der keine historischen Kenntnisse mitbringt, die rechte Beziehung, er sieht den großen Aufwand von Kunstformen, aber er sieht nicht ein, wozu dies Ganze da war; es wird ihm zum bloßen Ornament. Bei einem gewissen Grad historischer Kenntnisse setzt hier die historische Phantasie ein, die in vager Weise den Geist des Gebäudes rekonstruiert; aber eine genaue Rekonstruktion des Geistes ist Sache sehr speziellen Studiums. Viele können sich in einer guterhaltenen mittelalterlichen Burg poetischen oder sentimentalen Stimmungen hingeben, aber v e r s t e h e n werden sie nur die Wenigen, die von den Waffen und der Kriegführung jener Zeit eine anschauliche Vorstellung haben.

Die Interpretation der Baudenkmäler als geformte Schauplätze

menschlicher Handlung bildet daher die Parallele zur Ikonographie, die in Malerei und Plastik den dargestellten Vorgang erklärt, die einzelnen Figuren benennt. Ohne das Verständnis des Bildinhalts bleibt Malerei und Skulptur ein Ornament, und selbst wenn man sich damit begnügt, ganz allgemein Baum und Fels, Tier und Mensch zu erkennen, hat man das Bild nicht ganz gesehen, wenn es eben mit diesen Elementen einen bestimmten Vorgang erzählen will, vielleicht die Geschichte Joachims auf dem Felde. Hört eine Generation auf, lebendige Beziehungen zu bestimmten Bildinhalten zu haben, so wird das Bild der großen Menge unverständlich, es bleibt die sichtbare Oberfläche übrig, und dem Historiker ist das Historischwerden bestimmter Stoffe ein Zeichen, daß eine neue Epoche einsetzt. Für die Zeit, in der ein Vorgang oft gemalt wurde, ist aber die Verschiedenheit der Auffassung eines und desselben Themas geeignet, die Entwicklung des geistigen Gehalts herauszulesen, eine Reihe von ikonographischen Untersuchungen an verschiedenen Themen, die gleichzeitig herrschten, wird daher in letzter Linie stets zum selben Ergebnis führen, dieselbe Geistesentwicklung von verschiedenen Seiten erläutern, dasselbe Agens sich an verschiedenen Materien betätigen sehen. — Für die Kunstwissenschaft selbst ist es charakteristisch, wie sie sich jeweils zur ikonographischen Forschung stellt.[1]

Für die Geschichte der Baukunst ist in diesem Sinne noch wenig getan, vielleicht weil gerade hier die Schwierigkeiten besonders groß sind. Bauwerke mögen mechanisch und chemisch von größerer Dauerhaftigkeit sein als Bilder, aber ihre Lebensdauer als lebendiges Kunstwerk ist oft viel kürzer. Es ist häufig ausgesprochen worden, daß das Münchner Residenztheater angefüllt mit der Hofgesellschaft von 1753 etwas anderes war als heute. Die Menschen gehören zur Architektur; auch in diesem Sinne ist der Unterschied gegen Malerei und Plastik der, daß man nicht gegenübersteht, sondern mitten darin. Wenn Hildebrand gewissen Grabmälern Canovas vorhält, daß Figur und Architektur in der Plastik nicht handelnd einander gegenübertreten dürfen, daß die Figuren sonst aussehen wie versteinerte Menschen[2], so ist das für die Plastik unantastbar richtig, aber auf die Architektur selbst nicht übertragbar, hier treten Architektur und Figur unbedingt und immer einander handelnd gegenüber. Im Münchner Residenztheater ist wenigstens

---

[1] Freilich meine ich jene Ikonographie, die das Verschiedenartige betont, nicht jene, die das Sichgleichbleibende und Äußerliche kleinlich registriert; diese Abart hat zwar auch ihren Nutzen und ist als Hilfsmethode zur Einordnung der Werke in Schulen unentbehrlich, bleibt aber eine vorbereitende Arbeit, während jene höhere Ikonographie eine Vergeistigung der Wissenschaft herbeiführt.

[2] Hildebrand, Das Problem der Form, S. 86.

die Handlung im allgemeinen sich gleichgeblieben, noch immer dient es als Theater; das Stiftsgebäude in Kempten dagegen ist jetzt Landgericht, im Fürstensaal (um 1740) finden Gerichtsverhandlungen statt und die dazu nötigen Einrichtungsstücke sind eingebaut; das Stiftsgebäude in Ebrach (Oberfranken) ist sogar Zuchthaus. Aber selbst wenn das Gebäude unbenutzt steht, ein Schloß des 18. Jahrhunderts noch einen Teil seiner Mobilien bewahrt hat und der Kastellan den Reisenden in den Räumen herumführt, so stehen wir vor einer Mumie, dies Schloß ist unvollständig, seit keine Feste mehr darin gefeiert werden mit Theatervorstellung und Ballett vor einem geladenen Publikum, das mit livrierter Dienerschaft in Kaleschen vorfuhr, sich am Abend nach prächtigem Feuerwerk im Park unterhielt. Mit der französischen Revolution sind alle diese Schlösser für immer um ihr eines integrierendes Element gebracht. Ein Bild kann man interpretieren und dann wird es wieder lebendig, weil die Figuren darin blieben, eine Architektur bleibt tot, sobald das Leben in ihr erstorben ist, auch wenn man weiß, wie sich die zugehörigen Menschen darin benahmen.

Trotzdem bleibt in den Bauten ein Niederschlag von alledem zurück und zwar so viel, als eben aus dem Zweck hineingeflossen ist in die Form des Raumes; und das ist etwas sehr Allgemeines, das mit den speziellen Vorgängen nicht zu fassen ist. Was für Komplimente sich die Leute bei jenen Festen machten, wie sie lachten und logen, ist nicht nötig zu wissen, denn diese Einzelheiten berührten die Architektur nie. Nur die Bedeutung dieser Feste im Leben der Bauherren, das Überwiegen des Kunstaufwandes für die Festräume, das Zurücktreten für die Arbeitsräume ist von Einfluß. Im einzelnen wird eine genaue Kenntnis des Ablaufs solcher Festlichkeiten ebenso das Verständnis eines Schlosses vertiefen wie die Kenntnis der Kriegführung das Verständnis einer Burg, man muß wissen, welche Spiele eine Gesellschaft veranstaltete, ob Turniere, Ringelstechen, bei denen man zu Pferde saß, ob die Jagd im Leben eine große Bedeutung hatte, ob Hofnarren und Zwerge gehalten wurden, ob Musik und Tanz überwogen oder Konversation und Brettspiele, auf welche Art man tafelte, usf., denn jede dieser Lebensäußerungen ist ein Stück des Bauprogrammes und modifiziert es, je nach der Bedeutung, die ihr zugemessen wird.

Eine Geschichte des Bauprogrammes ist daher ein Stück Kulturgeschichte, und meine Aufgabe wäre leichter zu lösen, wenn die kulturgeschichtliche Forschung entwickelter wäre, obwohl es sich nur um ein Stück von ihr handeln kann. Daß eine Beziehung zwischen beiden Disziplinen existiert, hat man seit jeher empfunden, strittig ist nur die Art dieser Beziehung. Denn früher war es üblich, ein Bild der Kultur

als großen Hintergrund zu skizzieren und vor diesen Prospekt den betreffenden Abschnitt der Kunstentwicklung zu stellen. Der Fehler dieses Verfahrens lag darin, daß der Prospekt sehr vieles enthielt, was auf die Kunstentwicklung ohne Einfluß war, daß andererseits dasjenige, was Einfluß hatte, fehlte oder nicht deutlich sich abhob und die Brücken, die herüberlaufen, unaufgedeckt blieben. Diese Brücke ist eben das Bauprogramm, der Zweck im allgemeinen, und deshalb ist es eine Erschwerung, vom Kulturbild auszugehen, von dem unendlich viel Brücken zu allen Lebenserscheinungen gehen, und der umgekehrte Weg eine Erleichterung; man muß von der Kunst selbst ausgehen und von ihr aus die Fäden suchen, die sie mit der Kultur verbindet. Unter Kulturgeschichte ist dabei freilich nicht eine bloße Sammlung von Material aus dem öffentlichen und privaten Leben zu verstehen, sondern die Ordnung dieses Materials um jene Gedankenzentren, welche die Wandlung der Lebensäußerungen bedingen.

Man hat wohl auch mit jenen breiten geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Hintergründen die Zeitstimmung, die alles beherrschende Färbung zu finden gesucht, die auch die Kunst nuanciert, aber da diese Färbung kaum irgendwo so intensiv zum Ausdruck kommt als eben in der Kunst, so kann die Kunstgeschichte gerade für diese Absicht jener Hintergründe entbehren.

Es ist somit deutlich, daß ich in diesem Kapitel nicht eine Kulturgeschichte des 15. bis 19. Jahrhunderts zu schreiben habe, es handelt sich ausschließlich darum, die wenigen oder wichtigsten Brücken zu finden, die von der toten Raumform zur Lebensform hinüberleiten und zu zeigen, daß in jeder Phase die Lebensform eine prinzipiell andere ist.

Aber auch so ist dem Problem noch nicht beizukommen. Wenn der Zweck, soweit er als Bauprogramm tatsächlich raumformend auftritt, der geistige Kern der Baukunst ist und die Brücke bildet zur Kultur, von der die Baukunst nur die eine Erscheinungsmöglichkeit neben vielen anderen vorstellt, so ist eine Geschichte der Zwecke ein Längsschnitt durch die Kulturgeschichte, ein Längsschnitt nicht in der Mittelachse, sondern sozusagen in einem Seitenschiff, aber immer ein Beitrag zu unserer kulturgeschichtlichen, nicht zu unserer kunstgeschichtlichen Erkenntnis. Erst wenn sich zeigt, daß in den ganzen Folgen von Bauprogrammen, so verschieden sie im einzelnen sein mögen, ein gleichmäßiges prinzipielles Verhalten zur Kunst ausgesprochen ist, wird diese Art Längsschnitte auch über die Kunstentwicklung eine Aufklärung geben. Über den kulturgeschichtlichen Verlauf macht das Bauprogramm auch jedes kunstlosen Gebäudes Angaben, hinter dem Bauprogramm steht also noch ein zweites höheres Etwas, das ungefähr mit dem zu-

sammenfällt, was Burckhardt die Baugesinnung genannt hat, was Wölfflin für Malerei und Plastik ebenfalls die Gesinnung nennt. Der Zweck in seiner praktisch-realen Bestimmtheit diktiert das Bauprogramm und hiermit die Raumform; die Gesinnung aber gibt dem Zweck erst den künstlerischen Charakter.

Es ist also die Geschichte der Zweckgesinnung, worauf ich in diesem Kapitel ausgehe; man erwarte nicht viel mehr, als daß ich das Problem deutlich stelle. Die notwendigen Vorarbeiten, die hier noch zu leisten sind, hätten den Abschluß dieses Buches um Jahre verzögert.

A. 1. Sigismondo Malatesta baute die Kirche S. Francesco in Rimini „sich selbst und der schönen Isotta zu Ehren“,[1] Pippo Spano stiftete die S. Maria degli Angeli in Florenz, „damit ein Denkmal und eine Erinnerung an ihn bei den Nachkommen in der Heimat vorhanden sei“[2], als Motive der Bauunternehmungen des Papstes Nikolaus V. gelten: „Ehre und Glanz des apostolischen Stuhles, Förderung der Devotion der Christenheit und Sorge für den eigenen Ruhm durch unvergängliche Bauten“.[3] In seinen letzten Worten stellt es Nikolaus V. allerdings etwas anders dar: „nicht aus Ehrgeiz, aus Prachtliebe, aus leerer Ruhmsucht und Begier, unseren Namen zu verewigen, haben wir dies Ganze von Gebäuden angefangen“ — offenbar wendet er sich gegen den Vorwurf, den sein Vorgehen herausforderte, und man glaubt, der Papst wird fortfahren: sondern allein in maiorem dei gloriam, er sagt aber nur: „sondern zur Erhöhung des Ansehens des apostolischen Stuhles bei der ganzen Christenheit, und damit künftig die Päpste nicht mehr vertrieben, gefangen genommen, belagert und sonst bedrängt werden möchten“[4]. Die Zahl ähnlicher aus der ersten Phase überlieferter Aussprüche ist groß und wird ergänzt durch die Sprache der Werke selbst. Die Stifter von Kapellen eines Langbaues wetteiferten miteinander in der Dekoration, ließen sich die Sache enorm viel kosten und sorgten durch Wappen und Porträte dafür, daß die Mitbürger auf Generationen hinaus den Namen der Familie sich merkten. Man darf freilich aus dieser Sitte nicht auf eine radikale Unkirchlichkeit schließen, man setzte sich selbst sein Denkmal, aber doch nicht so ganz direkt, es blieb im Rahmen der Kirche; man ehrte Gott durch das, was künstlerisch das Vollkommenste schien, und stellte sich selbst recht auffällig daneben, d. h. die persönliche Ruhmsucht und die Sorge um das Seelenheil waren koordiniert.

2. Dieser Gesinnung entspricht nun eine gelegentliche Geringachtung

[1] J. Burckhardt, Gesch. d. Ren., 3. Aufl., Stuttgart 1891, S. 8.
[2] Ebenda S. 12.
[3] Ebenda S. 8.
[4] Ebenda S. 10.

liturgischer Forderungen. Der Zentralbau verlangt, wenn er in seiner ungetrübten Konsequenz gebildet ist, die Aufstellung des Altars in der Mitte des Hauptraumes. Ist der Altar, wie im Tempietto Bramantes, an die Wand gerückt, so fallen Handlung und Raumform nicht genau zusammen; im Tempietto freilich ist der Gedanke an die Stelle, wo der hl. Petrus sein Martyrium erlitten habe, das Entscheidende und deshalb ist die kreisrunde vergitterte Öffnung in der Mitte des Fußbodens mit dem Einblick in die Krypta auch das geistige Zentrum. Im großen St. Peter handelt es sich um eine Grabeskirche, die Stufen zur Krypta hinab sind das Zentrum, hinter diesem steht der Hochaltar, er steht also hier frei im Raume. Der katholischen Liturgie paßt diese Stellung schlecht, dem Priester sind am Altar ganz bestimmte Geberden vorgeschrieben, von denen sich die einen zum Altar, die anderen zur Gemeinde wenden, die Gemeinde hat daher nur auf der einen Seite des Altars zu stehen, nicht rings um ihn. Zu dieser Freistellung des Altares entschloß man sich trotzdem selbst in Langbauten, die einen Chorarm haben, man schätzte die Mitte unter der Vierungskuppel aus rein ästhetischer Wertung heraus als den würdigsten Ort ein, z. B. in Florenz im Dom und in Sto. Spirito, und behalf sich gegen die Blicke der Gemeinde teils durch den Altaraufbau, teils durch Schranken.[1]

Ließ man aber im Zentralbau die Mitte frei und stellte die Altäre in alle verfügbaren Altarnischen, und stets an die Wand gelehnt, so entstand die Schwierigkeit, den für die feierlichsten Messen bestimmten Hauptaltar genügend zu betonen, da er räumlich infolge der allgemeinen Koordination unbetont blieb. Von Grabeskirchen und Baptisterien abgesehen, hat der Zentralbau im katholischen Gottesdienst kein Recht, Baptisterien wurden nicht mehr errichtet und Grabeskirchen waren eine Ausnahme; wenn man trotzdem Sakristeien und Pfarrkirchen und Kapellen zentral anlegte und die Vorliebe für den Zentralbau ein Charakteristikum der ersten Phase ist, insofern er aus dem Prinzip der Raumaddition erwächst, so läßt das erkennen, daß man bereit war, die Liturgie in ihren realen Ansprüchen etwas zurückzusetzen, um unbehindert die künstlerischen Ideale zu befriedigen. Die Sakramente sind geduldet und ihre Weihe wohl im ganzen gesteigert durch die Vollkommenheit des Gehäuses, aber diese Vollkommenheit hat direkt nichts zu tun mit der christlichen Religion. Zwar ist es Christus, der in diesen Kirchen verehrt wird, der sich im Hostienwunder der gläubigen Menge mitteilt,

[1] Vgl. auch die Halbkreisschranke hinter dem Altar von Raffaels Messe zu Bolsena. — Sehr begreiflich ist von diesen Grundsätzen aus, daß Alberti De re aedificatoria 7, 13 sich für einen einzigen Altar ausspricht, die Vielheit der Altäre als Mißbrauch ansieht und den Altar vor den Chor stellen will.

aber das Gefühl der völligen Unabhängigkeit, das die Raumaddition, die Kraftausstrahlung, die Einbildigkeit erzeugt, steht im Gegensatz zu den Ideen der Sündhaftigkeit und Erlösung. So findet zwar ein christlicher Gottesdienst statt in diesen Kirchen, aber sie scheinen für einen anderen Gottesdienst bestimmt, von einer anderen Gottheit bewohnt, einer Gottheit im Sinne Epikurs vielleicht oder von der Idee der absoluten Vollkommenheit. Mit antiken Tempeln haben die Kirchen freilich gar keine Ähnlichkeit und die Alten hätten gewiß die neuen Gebäude nicht leicht für ihre Kultzwecke verwenden können; diese Erkenntnis bringt zum Bewußtsein, daß das Heidnische der ersten Phase doch nur etwas Relatives ist.[1] Das Christentum blieb bei den großen Massen lebendig, die Kirchen mußten der unveränderlichen katholischen Liturgie der vorausgeformte Schauplatz sein, die tatsächliche Entfremdung aber von seinem innersten Gehalt, die Annäherung an die Antike, entstammte der humanistischen Strömung, die jenen Kreisen, welche die Bauherrn stellten, den obersten Kirchenfürsten und Machthabern die religiösen Vorstellungen stark verschoben hatte.

Es ist nicht der Humanismus in seinen einzelnen Federstrichen, der in der Architektur sich abspiegelt; nicht die grammatischen Feinheiten, nicht das grobe Gezänk der eifersüchtigen Philologen, nicht bestimmte philologische Lehren oder antiquarische Kenntnisse, sondern jener Libertinismus und jene Autonomie des antiken Menschen allen wissenschaftlichen, ethischen und religiösen Fragen gegenüber, die aus den antiken Schriftstellern — nirgends frei herausgeschält, aber überall mit enthalten — den Humanisten entgegenwehten, sie loslöste von der unbedingten Gebundenheit an die Dogmen und Sakramente, und von ihnen, ihrer lebendigen Vorbildlichkeit sich fortpflanzte in weite Kreise. Dabei mag ein konsequentes Heidentum äußerst selten gewesen sein, aber ebenso war das konsequente Christentum selten geworden, und in tausend Abstufungen zeigt sich ein Gemisch beider Kulturen. Das Überwiegen antiker Freiheitlichkeit beherrscht die führenden Gesellschaftsschichten. Alberti, Leonardo, Bramante entwerfen zwar Kirchen und denken wohl auch an

[1] Wenn L. Pastor eine „falsche heidnische und eine wahre christliche Renaissance" unterscheidet (Gesch. d. Päpste, Freiburg i. B. 1901, Bd. I³ S. 15ff.), so ist das eine unhaltbare Verdrehung; was er falsche heidnische Renaissance nennt, das ist die echte Renaissance, und was er mit wahrer christlicher Renaissance bezeichnet, dafür benützt der heutige Sprachgebrauch allein das Wort Reform im Doppelsinn von Reformation und Gegenreformation. Die einzelnen Attacken tief religiös veranlagter Naturen blieben in der Zeit „heidnischer Renaissance", um mit Pastor zu reden, ohnmächtig (Savonarola), erst die zweite Hälfte des 16. Jahrh. bringt den Gesamtumschwung, die absolute Vorherrschaft des Christentums, die Subordination der Kunst unter das religiöse Interesse.

die katholische Liturgie, aber sie fordern, daß sie sich einfügt in ihre Raumformen, zwingen sie zur Unterordnung unter unchristliche Bauideen; die Einrichtung der Sakralbauten mit kirchlichen Geräten ist das Zugeständnis an die Massen, in denen noch das Christentum überwiegt. So ist das Ergebnis des Nebeneinanderstehens von antikem Libertinismus bei den Humanisten und christlicher Gebundenheit im Volke das Kirchengebäude, in dem der Humanist eine platonische Idee wohnen fühlt und in dem doch gleichzeitig der Gläubige die Sakramente empfängt, was nicht erstaunlich ist, da ja der Gläubige meist gleichzeitig vom Humanismus berührt war; die Personalunion projizierte sich in die Baukunst hinaus.

Man kann also sagen: das Kirchengebäude der ersten Phase läßt zwar die Vornahme aller liturgischen Handlungen zu und die Raumform ist so weit durch den Zweck bestimmt, daß man an andere Zwecke nicht denkt, den Bau nicht für einen Ort von Volksversammlungen, Volksfesten usw. halten kann, aber die Bedeutung der liturgischen Vorgänge ist durch die humanistische Gesinnung derart erschüttert, daß weit stärker als der christliche Zweck ihm übergeordnet ein heidnischer Geist die Form bestimmt, dem die zwecklose Harmonie und künstlerische Vollkommenheit das erste Gebot erscheint. Es spricht diese Zurückdrängung der religiösen, das Vordrängen artistischer Interessen aus, daß die damalige Gesellschaft, die nach harmonischer Betätigung aller Geistesgaben strebte, der Religion sicherlich nicht die Führung im Geistesleben zugestand, sondern sie nur als eine Seite neben gleichberechtigten anderen gelten ließ.

3. Sieht man aber von der Gleichberechtigung der rein artistischen Interessen mit den religiösen eine Weile ab und vergleicht das Gebäude in seiner liturgischen Bestimmung mit Kirchen anderer Phasen oder Epochen, so ist das Ergebnis, daß keiner der vielfältigen Einzelzwecke, Einzelhandlungen des Gottesdienstes besonders maßgebend ist.

Man kann nicht sagen, daß die Geistlichkeit ein sichtbares Übergewicht hat, sie hat zwar ihren besonderen abgegrenzten Ort und im Gegensatz zu den Laien ein festes Gestühl (so wie im Mittelalter), aber der Chorarm ist deshalb noch nicht räumlich den anderen Armen bevorzugt. Man kann nicht sagen: die Kirche ist hauptsächlich für die Predigt gedacht; das Ideal der Zeit ist große Raumausdehnung, die sich durch keine Fragen der „Hörsamkeit“ beeinträchtigen läßt, man kann aber auch nicht sagen: die Größe der Räume ist eigentlich bestimmt zur Aufnahme großer Laienmassen; zwar spielt die Pilgerzahl beim Bau von St. Peter mit, aber die Größe hat über den praktischen Zweck hinaus ihre selbständige ästhetische Bedeutung. Und so kann man auch nicht

sagen, es sind Prozessionskirchen, es seien die Momente höchster Festlichkeit maßgebend für die Wahl der Raumform.

Der ganze Kult ist das Sekundäre und seine sämtlichen Einzeläußerungen sind untereinander koordiniert. Die Rolle dieser Zwecke im Raumbild verrät, daß der Kernzweck ein anderer ist. Die Kirche ist die Wohnung Gottes, sein Thronsaal, aber nicht ein Audienzsaal. Geistlichkeit und Laien sind hier zu Gast, sie sind im Grunde überflüssig oder wenigstens gleichgültig, denn jenes höchste vollkommene unabhängige Wesen, das hier thront, kümmert sich nicht viel um die anbetende Menge, es existiert auch ohne Gottesdienst fort, ist so völlig unabhängig, daß es keine von ihm Abhängigen braucht, um die höchste Freiheit zu fühlen. Mensch und Gott stehen sich als isolierte Potenzen gegenüber.

So möchte ich zusammenfassend sagen: die Gesinnung der ersten Phase geht dahin, im Sakralbau keinen der liturgischen Einzelzwecke vorherrschen zu lassen, sie alle zusammen zurückzudrängen, weil sie für das Wesen, das starr und ewig hier wohnt, im Grunde bedeutungslos sind. Der Zweck des Kirchengebäudes ist: ein Denkmal Gottes zu sein, und, insofern nicht Gott selbst es sich errichtet, ein Denkmal des Stifters oder der Stifter, die sich vielleicht in mittelalterlicher Denkweise nebenher Vorteile für ihr eigenes Seelenheil erhoffen, denen aber der irdische Ruhm unbedingt vorausgeht.

4. Im Wohnbau sorgen die Höfe, Korridore, Treppen für die Kommunikation im großen, sie haben keinen anderen Zweck, als jene Räume zu verbinden, die erst die Zwecke des Alltags und Festtags, das ganze private Leben des Bauherrn, seiner Familie, Dienerschaft und Gäste umschließen. Untersucht man die Bestimmung der einzelnen Gemächer, z. B. in Pal. Medici in Florenz,[1] so erkennt man auch hier eine deutliche Koordination der Zwecke. Das Haus hat Räume für das privateste Wohnen, hat Räume für das Geschäft des Hausherrn, Gastwohnungen, Wirtschaftsräume, Stallungen, Vorratsräume, Zimmer für die Dienerschaft, eine Hauskapelle, und das Haus ist im Erdgeschoß so angelegt, daß man sich gegen Angriffe verteidigen kann, aber keine dieser Zweckgattungen drängt sich vor. Das Haus ist verteidigungsfähig, was bei der Unsicherheit der politischen Zustände, bei den fortdauernden Familienkriegen unbedingt nötig war, aber es ist darum noch keine Festung, Das Haus ist gastlich, aber es ist nicht darauf angelegt, den Gast durch einen Aufwand zu verblüffen, welcher den der dauernd bewohnten Räume überstiege. Aber auch die Privaträume der Familie sind nicht besonders

[1] Vgl. Toscanawerk in der Michelozzobiographie, S. 19.

künstlerisch betont. Sämtliche Zwecke erscheinen als gleichwertige Seiten eines Hauptzweckes, das Gebäude soll das Leben des Hausherrn in seiner ganzen Vielseitigkeit gleichmäßig in sich aufnehmen. Und wenn ich in dieser Koordination der Zwecke eine Konsequenz des Strebens nach allseitiger Entwicklung der Persönlichkeit sehen will, so ist wohl nichts dagegen einzuwenden, solange nur von jenen Seiten der Persönlichkeit die Rede bleibt, die sich tatsächlich im Wohnbau widerspiegeln. Die Vielseitigkeit und Harmonie der körperlichen und geistigen Ausbildung als Ideal der führenden Gesellschaftsschicht kann sich nicht wörtlich im Wohnbau ausdrücken, es läßt sich nicht aus einem Palast der Cortigiano herauslesen, es könnte uns kein Palast dieses Buch ersetzen, aber es ist doch die Konsequenz jenes im Cortigiano in Worte gefaßten Lebensideals, daß das Haus in allen Räumen gleichmäßg und dauernd erfüllt ist von seinem Herrn, daß die Zwecke der einzelnen Zimmer tatsächlichen Betätigungen der Bewohner entsprechen, daß das wirkliche Sein, nicht ein bloßer Schein, maßgebend ist. Die Kunst steigert die gesamte Lebenshaltung, wie der Herr des Hauses sich selbst gesteigert fühlt durch seine selbständige Persönlichkeit, die starke Übung seiner Gaben, seine hohe Tüchtigkeit, es ist ein Vorwärtsgehen immer auf der ganzen Linie, und wie die Persönlichkeit eine gewisse Durchsichtigkeit bekommt und Rundheit, so hat auch der Wohnbau den Charakter, als hätte der stolze Besitzer nichts zu verbergen, aber auch nichts besonders zu unterstreichen. Als ein Ganzes zeigt er sich, weil er sich dauernd auf gleicher Höhe zu halten weiß.

Das Wohnhaus ist daher nicht der wörtliche Ausdruck für jede Fähigkeit seiner Bewohner, aber im ganzen ein Denkmal ihres Strebens nach Harmonie um der Harmonie willen. Die Zwecke sind alle gleich wichtig für den Hausherrn und zwar wichtig für ihn selbst, nicht im Hinblick auf Außenstehende, denen er imponieren will. Er imponiert durch die Steigerung der gesamten Einzelzwecke, aber er steigert sie für sich selbst, für den Hausgebrauch sozusagen. Insofern haben alle Paläste der ersten Phase etwas vornehm Abgesondertes, sie sind mit sich selbst beschäftigt, halten Monologe, sie sind undramatisch, stehen als Sonderexistenz in einer Welt, die durchweg in ähnliche Sonderexistenzen zerfällt. Der Palast ist das Denkmal der Macht, des Reichtums, des Geschmacks, der Tüchtigkeit, der verfeinerten Lebensführung, er ist im ganzen ein Denkmal des Ruhmes seines Erbauers, eines selbsterworbenen Ruhmes; der Palast ist das Begleitergebnis des Ruhmes und nicht dazu da, diesen Ruhm erst zu erzeugen durch Vorspiegelung oder auch nur durch aufdringliche Unterstreichung einer besonders bevorzugten Seite des Lebens.

In diesem Sinne ist die erste Phase durch die Echtheit der Zwecke charakterisiert. Die Handlungsweise der Bauherren mag noch so treulos gewesen sein im politischen Kampf gegen die Nebenbuhler, die Herren mögen eitel gewesen sein, im ganzen aber waren sie nicht kleinlich, fühlten ihren Wert auch ohne Anerkennungsbezeugungen von außen, waren echt gegen sich selbst, lebten die Rolle wirklich, die sie spielten.

Im Profanbau wie im Sakralbau sind in der ersten Phase die Zwecke koordiniert, das Gebäude ist das Denkmal einer unabhängigen Persönlichkeit, auf die allein sich die Gesamtheit der in einem Gebäude vereinigten Zwecke bezieht. Die Zwecke sind zentripetal gedacht, schließen sich um einen geistigen Kern, der sein Dasein als völlig unabhängig von der Außenwelt zu gestalten sucht.

Es ist hier nicht von der geometrischen Isolierung der Raumform vom Weltraum die Rede, nicht von der mechanischen Freiheit im Sinne von Körperformen als Kraftzentrum, sondern allein von der geistigen Freiheit, die zur Isolierung von Raum und Körper eine Analogie bildet und metaphorisch auf sie übertragen werden kann, aber nicht mit ihr identisch ist. Die Zwecke für sich allein betrachtet, lösen das Bauwerk geistig von der übrigen geistigen Welt los.

Ich sage vorläufig: die Zwecke der ersten Phase sind zentripetal gedacht.

B. Die zeitliche Grenze zwischen der ersten und zweiten Phase innerhalb der Geschichte der Zwecke sicher anzugeben, ist vorläufig unmöglich, weil die Vorarbeiten auf diesem den Sinnen nicht direkt wahrnehmbarem Gebiet zu dürftig sind. Burckhardt hat im ersten Kapitel seiner Geschichte der Renaissance sehr viel Nachrichten zusammengetragen und die Bedeutung des Problems dadurch gekennzeichnet, daß er es an die Spitze der ganzen Darstellung stellte. Er hat aber zwischen der mittelalterlichen und neueren Zeit in Italien eine Unterscheidung nicht gemacht und auf die Einzelbestimmung der Räume sich hier nicht eingelassen, da er einen Zusammenhang von Zweck und Raumform nicht annahm. Auf die ursprüngliche Bestimmung der Räume ist Geymüller im Toscanawerk häufig eingegangen. Im übrigen ist die Literatur auffallend arm. Für den deutschen Profanbau des 17. und 18. Jahrhunderts gibt es eine ausgezeichnete Detailuntersuchung von Schmerber[1], die auch Hinweise auf Frankreich und Italien notgedrungen enthält, die Arbeit ist aber vereinzelt geblieben, und die Zeit der Wende von der ersten zur zweiten Phase im 16. Jahrhundert ist noch unbearbeitet.[2] So macht

[1] Hugo Schmerber, Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert, Straßburg 1902.

[2] Gelegentliche Beiträge auch sonst z. B. in Kurt Cassirer, Die ästhetischen Haupt-

das, was ich hier darüber vorbringe, von allem in diesem Buch Gesagten den geringsten Anspruch auf Abgeschlossenheit, es sind provisorische Andeutungen und eine ganz allgemein gehaltene Lösung des Problems.

1. Zunächst vermag ich eine veränderte Stellung der Bauherren zum persönlichen Ruhm nicht festzustellen. Der Kardinal Ottavio Farnese hat sich auf der Fassade des Gesù in der Friesinschrift sehr auffällig genannt, und es scheint uns ganz selbstverständlich, daß die Päpste, wie alle anderen Bauherren, an allen ihren Bauten die Wappen anbringen oder durch Inschriften sich ihren Anteil an irdischer Unsterblichkeit sichern. Kein späterer Papst hat zwar ein so umfangreiches Grabmal geplant wie Julius II., aber eine Abnahme der Monumentalität ist an den Papstgräbern nicht zu spüren. Ob in den Grabinschriften und den begleitenden allegorischen Figuren sich eine Gesinnungswandlung verrät, würde eine gesonderte Untersuchung erfordern.

Die Ruhmsucht bleibt ein Hauptmotiv großer architektonischer Unternehmungen, und dennoch fühlen wir, daß religiöse Motive jetzt im Sakralbau eine andere Bedeutung bekommen wie vorher. Burckhardt sagt darüber[1]: „Dem Kirchenbau kommt um die Mitte des XVI. Jahrhunderts als neue Triebkraft die Gegenreformation zustatten, welche nicht viel Worte von sich macht, aber gleich mit bedeutenden Bauten auftritt. — Noch kurz vorher (um 1540) die Klage des Serlio über das Erlöschen des kirchlichen Baueifers, im V. Buche. — Ein besonders auffallendes Steigen desselben seit 1563, d. h. seit der Publication der Beschlüsse des tridentinischen Conzils; Armenini, de' veri precetti della pittura, Ravenna 1587, p. 19: in der ganzen Christenheit wetteifere man seither im Bau von schönen und kostbaren Tempeln, Capellen und Klöstern usw.“ Aber das Tridentinische Konzil gab keine neuen, gab überhaupt k e i n e Regeln für den Kirchenbau[2]; Jesuiten hatten auf diesem Konzil die ent-

begriffe der französischen Theoretiker von 1650—1780, Berliner Diss. 1909, besonders S. 44, 53 und 72. Ferner z. B. in G. Lill, Hans Fugger und die Kunst, Leipzig 1908, S. 93.

[1] J. Burckhardt, Gesch. d. Ren., Stuttgart 1891³, S. 13.

[2] Charles Dejob, De l'influence du Concile de Trente sur la Litterature et les Beaux arts chez les peuples catholiques, Paris 1884, S. 264: «Notons toutefois que le clergé italien qui s'explique si nettement sur les devoirs de la peinture et de la sculpture, ne règle rien sur l'architecture religieuse.» Er knüpft daran Betrachtungen, die zu zitieren ich mir nicht zu versagen mag: «Le fait vaut qu'on s'y arrête; car, quoique l'architecte qui élève une église ne puisse commettre les fautes contre la morale, les erreurs de doctrine ou d'histoire où tomberont peut-être le peintre et le sculpteur qui la décoreront, le choix du style des proportions de l'édifice doit satisfaire le sentiment religieux aussi bien que le goût; c'est même plutôt la disposition générale de l'église qui accroît ou trouble la ferveur du fidèle que les statues et les tableaux, accessoires précieux, mais qu'on premier abard il aperçoit à peine. Comment donc de pieux prélats

scheidende Stimme, und dieser Orden hatte damals sich mit Architektur überhaupt noch nicht befaßt. Sie hatten anfangs mit ganz anderen Dingen zu tun, mit innerer Mission, Predigt, Regelung der Beichtwirksamkeit und Morallehre, Unterricht, Heidenmission, mit der Eroberung ihrer außergewöhnlichen Vorrechte, mit der Einrichtung, Ausbreitung, Verwaltung des Ordens. Die Jesuiten, die immerzu unterwegs waren, die ihre Predigten besonders in der ersten Zeit häufig an Straßenecken hielten, benutzten überall die Pfarrkirchen oder die Kirchen anderer Orden zur Abhaltung von Beichte und Kommunion, sie bekamen, wenn sie sich dauernd an einem Orte niederließen, um dort eine Schule zu gründen, einen bestimmten Altar einer Kirche zugewiesen. Der gemeinsame Chorgesang war ihnen von Ignaz v. Loyola untersagt. So kommt es, daß das Interesse für eine ihrem Auftreten würdige Baukunst in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens fehlte. Sie gingen so ausschließlich von religiösen Dingen aus, daß die Kunst für sie ganz zurücktrat.

Als der Orden aber völlig gefestigt war und das Bauen eigener Kirchen begann, da war die Vorherrschaft der Religion vor der Kunst gesichert. Man darf den Jesuiten in der Anpassungsfähigkeit an die Individuen, auf die sie zu wirken beabsichtigen, viel zutrauen und so hat man geglaubt, daß sie die Kunst auch nur als Mittel zum Zweck verwendeten, daß sie kunstreich bauten, um das Volk anzuziehen. Ob dieser Gesichtspunkt mitspielte, ist kaum nachzuweisen, sicher meinte man jetzt in maiorem dei gloriam zu bauen; und selbst wenn die Kunst wirklich hat ein Kampfmittel sein sollen, um die Gläubigen festzuhalten, ihre Sinne durch Schönheit und Pracht zu berauschen, so war sie doch unter allen Umständen nicht mehr Selbstzweck, wie in der ersten Phase, sondern religiösen, kirchenpolitischen oder jedenfalls kirchlichen Zwecken untergeordnet. So mag die Ruhmsucht an sich nicht zurückgegangen sein, aber die Kirchlichkeit war so sehr gestiegen, daß die Ruhmsucht trotz-

---

dont les uns ont visité la France, l'Espagne, l'Allemagne, dont les autres ont du moins prié tour à tour à Saint-Ambroise de Milan, à Saint-Apollinaire de Ravenne, à Saint-Marc de Venise, au Dome de Florence, qui suivent avec tant d'intérêt les traveaux de Michel-Ange et de ses continuateurs à Saint-Pierre du Vatican, semblent-ils ignorer que la piété n'est pas également à l'aire dans tous les temples? Dans les discussions sur la réconstruction de San Petronio à Bologne on n'articule que des arguments d'esthétique et non de sentiment religieux. Le dominicain Ignazio Danti, un de plus habiles mathématiciens de son temps, commentait un traité de Vignole; Daniele Barbaro, coadjuteur du patriarche d'Aquilée, traduisait et commentait Vitruve (1556); il composait sur la perspective un traité qui s'ouvre et se ferme par une prière religieuse; mais ni l'un ni l'autre ne s'élèvent au dessus des règles techniques d'un art qui a pourtant l'honneur d'ériger la maison de Dieu.» So die weitschweifige Rhetorik des Franzosen, Burckhardt sagt kürzer, daß die Gegenreform nicht viel Worte von sich macht.

dem in den Hintergrund rückt. — Die Jesuiten schließlich traten als Orden auf, der persönliche Ruhm hatte für diesen Bauherrn nicht mehr die Rolle, als wenn ein einzelner baut.

2. Die Verdrängung der humanistischen Ideale durch die Kirchlichkeit der Reform spricht sich im Kirchenbau direkt aus durch die Vorherrschaft liturgischer Interessen, vor rein artistischen. Der Hauptaltar steht im Gesù nicht unter der Kuppel, sondern im Chorarm, andere Altäre stehen an den Querarmenden und in den Kapellen; aber immer ist der Altar an die Wand gelehnt. Es ist eine Ausnahme, daß in St. Peter im 17. Jahrhundert ein Altartabernakel mitten in den Raum gestellt wurde; die Stellung des Altars war da schon gegeben. Die Verbannung des Altares aus den Raummittelpunkten hat den Sieg des Langbaues über den Zentralbau zur Folge und verwandelt den Zentralbau, wo er immer noch angewendet wird, durch die Betonung der Peripherie in seinem geistigen Charakter ins spezifisch Kirchliche.

Dadurch daß die Messe jetzt wieder ihre Bedeutung im vollen Umfang wiedergewinnt, der Altar das geistige Zentrum, seine günstige Stellung der Ausgangspunkt des Entwurfes wird, bekommen auch Geistlichkeit und Laien ein anderes Gewicht. Der Chorarm überwiegt an Größe die Querarme, weil er der reservierte Raum der Geistlichkeit ist, das Langhaus und die Vierung werden der Aufenthaltsraum der andächtigen Laien, die Kapellen sind durch Tore verbunden, damit der zelebrierende Priester seinen reservierten Zugang zu den einzelnen Nebenaltären bekommt. Es zerlegt sich das Raumganze in den großen Mittelsaal, der die Masse des Volkes vereinigt und den peripherisch um ihn gelegten Gang mit den Altären. Das Gegeneinanderspiel von Geistlichkeit und Gemeinde wird zum Wesentlichen. Trotz der innigsten Beziehung zwischen beiden Parteien ist doch die Separierung sehr fühlbar gemacht, sie sind nicht mehr die koordiniert zusammengefaßte Masse von Gästen Gottes. Und die sozial bevorzugten Laien erhalten selbst wieder ihren besonderen Raum, die Emporen und vor allem die Coretti und Logen im Chorarm, Plätze in unmittelbarer Nähe der Geistlichkeit und des Hauptaltars. Es sind die Fürsten und ihr Hofstaat oder auch die Schüler des anstoßenden Kollegs, die sich nicht unter die Menge mischen sollen. Die Emporen haben ferner, wie in Klöstern überhaupt, auch bei Jesuiten den Sinn, daß die im benachbarten Obergeschoß wohnenden Fratres zur stillen Andacht jederzeit ungestört und ungesehen ihren stillen Platz finden, daß Kranke und Alte, ohne Treppen steigen zu müssen, noch die Messe hören können. Bei großem Beichtandrang, der bei den Jesuiten oft eintrat, dienten die Emporen auch zum Beichten.

In all dem spiegelt sich die vertiefte Bedeutung alles Liturgischen

und die Subordination der Laienwelt unter die Geistlichkeit, die Exklusivität der Höfe.

Im einzelnen mag in diesem Umschlag vieles noch aufzuhellen sein. Gurlitt hält die Raumform des Gesù für spanisch: „Borgia brachte die Grundrißidee aus seiner Heimat Katalonien herüber; die Saalkirchen Spaniens sind das Vorbild, dem Vignola die Kuppel von St. Peter hinzufügte.“[1] Schubert, der Erforscher spanischer Baukunst, hat diese Auffassung bestätigt gefunden.[2] Dagegen hat Willich die Vorstufen des Gesù in Italien selbst zurückverfolgen können. Es ist auch auf die Mantuaner Hofkirche hinzuweisen (S. Barbara), die dem Gesù vorausgeht, so daß der Typus der Hofkirche nicht unbedingt von den Jesuitenkirchen abgeleitet werden muß, sondern beide Parallelerscheinungen sein könnten. Die Wiederaufnahme der aus früheren Epochen überkommenen Empore aber scheint nicht aus Spanien zu stammen, wenigstens sagt Schubert über sie (S. 261): „Die praktisch wichtigste Neuerung des Gesù gegenüber Katalonien ist die Klerikerempore, die über den etwas niedriger als in Katalonien gehaltenen Seitenkapellen entlangläuft. In Spanien wurde sie bedeutender ausgebildet und zuerst nur als Balkon, später als großer eingewölbter, mehrere Joche einnehmender Bogen über dem Hauptportale des Langhauses wiederholt, so daß der Klerus in gleicher Höhe von einer Empore auf die andere gelangen kann, ohne die Gemeindekirche zu betreten, eine Anordnung, die später auch die anderen Predigerorden aufnahmen. Die Geistlichkeit läßt für das Volk große Kirchen bauen, mischt sich aber selbst nicht unter die Gemeinde. Hierdurch wird von vornherein das vornehme Grundwesen des Ordens betont, wird die Jesuitenkirche zum Typus der Hofkirche.“ Dem widerspricht teilweise, was Braun[3] über die Emporen zu sagen weiß: „Bei dem Einbau der Emporen wurden die Jesuiten von der Absicht geleitet, mehr Platz für die Gläubigen zu gewinnen. Denn für die Gläubigen waren die Galerien in erster Linie bestimmt und zwar für die Männer, weshalb sie Barlauben, Mannslauben, Mannschöre, Mannshaus hießen, nicht für die Insassen des Kollegs, denen nur ein abgetrennter Raum der Galerien vorbehalten war, auch nicht, es sei denn ausnahms-

[1] C. Gurlitt, Geschichte der Kunst, II., Stuttgart 1902, S. 335 unten. Vgl. die ganze Darstellung S. 334—336.

[2] O. Schubert, Gesch. des Barock in Spanien, Eßlingen 1908, S. 260 ff.

[3] J. Braun, S. J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten I., Freiburg i. B. 1908, S. 256. Braun spricht allerdings von deutschen Kirchen, aber die Gepflogenheiten waren im ganzen Orden einheitlich; Ignatius schrieb an Canisius, der in Wien den Chorgesang zugelassen hatte: „die Gesellschaft Jesu dürfe nicht so wetterwendisch und schillernd erscheinen, daß, wer sie an einem Ort gekannt hatte, sie an einem anderen nicht wieder erkenne“. Vgl. E. Gothein, Ignatius von Loyola, Halle 1895, S. 400.

weise für die Schüler des Kollegs. Namentlich aber wurden die Galerien auch zu Beichtchören von Männern gebraucht, daher noch zu Köln die zahlreichen Beichtstühle auf den Emporen, während sie in den anderen Kirchen ganz oder fast ganz beseitigt wurden, als die Kollegien aufgehoben waren und die Jesuiten nicht länger mehr den Dienst in den Kirchen versahen." Zwei Jahre später schrieb Braun[1]: „Über den Zweck und die praktische Verwendung der Seitenemporen gilt auch für die oberdeutschen Jesuitenkirchen, was ich darüber bei der Besprechung der Emporenanlagen der niederrheinischen Kirchen ausgeführt habe. Nur sei einschränkend bemerkt, daß in den oberdeutschen Kirchen die Verwertung der Emporen wohl nie eine so ausgiebige war, wie in den niederrheinischen. Schon die vielfach so massigen Brüstungen erschwerten ihre volle Ausnutzung. Namentlich scheinen sie nur selten — was in den niederrheinischen Kirchen gern geschah — zur Aufstellung von Beichtstühlen und zum Beichthören von Männern gebraucht worden zu sein."[2] Dazu kommt die Bemerkung über die Doppelemporen[3]: „Die obere Empore diente regelmäßig zur Aufstellung der Orgel und als Platz der Musiker und Sänger, daher gewöhnlich chorus musicorum genannt, die untere als Oratorium und zwar bald für die Insassen des Hauses, bald für Personen von Stand, auf die man besondere Rücksicht zu nehmen hatte, für die Kongreganisten o. ä." (Doppelempore in Regensburg 1591 u. a.) Es scheint also, daß die Jesuiten heute nicht unumwunden zugeben wollen, daß ihr Orden sich so vornehm nicht unters Volk mische, man ist eben heute demokratischer geworden als im 16. und 17. Jahrhundert.[4]

---

[1] Im zweiten Band, Freiburg i. B. 1910, S. 340.

[2] Man darf auf dieser Suche nach der Benutzungsart der Emporen nicht vergessen, daß sie auch eine konstruktive Aufgabe hatten: als Widerlager der großen Tonnen, allerdings konnte das nur ein Grund für die neue Einführung sein, denn man konnte ja die Widerlager konstruktiv auch anders durchführen.

[3] Braun a. a. O., S. 341.

[4] Während des Korrekturlesens bekomme ich Brauns neuestes Buch: Spaniens alte Jesuitenkirchen, Freiburg i. B. 1913 in die Hand. Hier erklärt er, daß in Spanien die Emporen im Langhaus für die Laien, im Chor für die Fratres dienten (S. 180), die Separierung ergebe sich allein aus der Klausurregel wie bei anderen Orden, nicht aus der Vornehmheit der Jesuiten. Zum Beichthören hätten in Spanien die Emporen nie gedient. Schuberts These von dem „vornehmen Grundwesen des Ordens" ist wohl in der Tat nicht aufrecht zu halten. Aber Braun gibt doch zu, daß die Emporen für Vornehmere bestimmt waren: „für Leute, auf die man wegen ihres Standes oder der von ihnen empfangenen Wohltaten gebührende Rücksicht nehmen mußte." Also ist Schuberts Grundgefühl, daß die Emporen ein Ausdruck undemokratischer Gesinnung seien, doch nicht so ganz verkehrt. Sie ist nur statt auf die Jesuiten auf ihre Helfer zu beziehen.

Es bleibe also dahingestellt, ob die Emporen ursprünglich ganz oder nur teilweise für die Geistlichkeit und vornehme Personen reserviert waren, ob die Form der Gesùraumform in Italien oder Spanien anzunehmen, ob die Form der Hofkirche eine Ableitung aus dem Jesuitenschema oder eine Parallelerscheinung von ihm sei, sicher erkennt man doch als die eine gemeinsame Wurzel die stufenweise Subordination der Laienwelt unter die Geistlichkeit. Gott wohnt auch in diesem Kirchenraum, wie im Zentralbau der ersten Phase, aber sein Thronsaal ist jetzt gleichzeitig der Audienzsaal für die große Menge geworden, ein geschäftiges Heer von Priestern vermittelt die Audienz und insofern gerät die Laienwelt und in gewissem Sinne sogar Gott in Abhängigkeit von dieser Priesterschaft. Es entsteht nicht der Eindruck, daß Priester und Laie gemeinsam vor Gott stehen, der Priester steht zwischen Gott und Laienwelt und eine pendelnde Beziehung geht vom Priester nach beiden Seiten.

Der Klerus hat nicht jene Abgeschlossenheit, wie im Mittelalter, der Jesuitenorden soll nicht durch Überschuß von Frömmigkeit die Sünden der Laien wettmachen, er ist nicht der Bevollmächtigte der Laienwelt, ihr Vertreter, der die Beschäftigung mit religiösen Dingen ihnen abzunehmen hätte, er hat die Aufgabe fort und fort an dem Gewissen zu rütteln, in jedem Christen eine innere Beteiligung am religiösen Leben zu erwecken. Ein solcher Klerus sperrt sich nicht halb unsichtbar in einem Priesterchor mit seinem besonderen Altar ein, kennt keinen Lettner mit einem vor ihm aufzustellenden besonderen Laienaltar. Das ist der Unterschied gegen die mittelalterliche Architektur.[1] Die zweite Phase der neueren Baukunst geht in ihrer Auffassung des Bauprogramms nicht auf die Gotik zurück, sie ist durch die Betonung des Liturgischen mit ihr verwandt und beide sind hierdurch von der ersten Phase deutlich geschieden, aber die zweite Phase unterscheidet sich auch von der Gotik in wesentlichen Fragen des Bauprogrammes. Gemeinsam ist der Gegenreformation und dem Mittelalter die Vorherrschaft des Klerus, unterscheidend ist, daß die Gegenreformation den Klerus mit der Gemeinde in einen innigen Kontakt bringt, obwohl die Laien subordiniert bleiben. Architektonisch kommt das u. a. auch durch die Behandlung der Beichtstühle zum Ausdruck. Aus der ersten Phase sind mir Beichtstühle von künstlerischem Wert nicht bekannt.[2] Die zweite Phase hat

[1] Nur die Bettelorden waren prinzipielle Gegner der Trennung von Klerus und Gemeinde, sie waren eben doch demokratischer, hatten keine Emporen.

[2] Das Sprechgitter zwischen dem Beichtvater und dem Beichtenden soll erst seit per Synode von Sevilla 1512 eingeführt worden sein; vgl. Georg Heckner, Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst, Freiburg i. B. 1886, S. 129. Die heutige Form des Beichtstuhles beruht auf Vorschriften des Tridentinum.

nicht nur die Beichtstühle durch die Dekoration dem Chorgestühl gleichwertig gemacht, sondern ihnen ebenso wie diesen feste Stellen im Raume angewiesen, es sind jetzt nicht mehr verschiebbare, beliebig aufstellbare Geräte, sondern dauernde Zielpunkte im Zirkulationsnetz des Innenraumes. Ein frühes Beispiel dürften die Beichtstühle der Jesuitenkirche in Mailand sein, obwohl ich nicht das genaue Datum ihrer Entstehung nennen kann, aber die Schnitzerei entspricht so völlig dem Ornamentstil um 1570, der Einbau in die b-Achsen macht ihr Verwachsensein mit der Architektur so deutlich, daß man schon annehmen darf, daß sie mit dem ganzen Entwurf gemeinsam entstanden, also von vornherein einen Punkt des Bauprogrammes bildeten. Im römischen Gesù stehen sie noch, wie nachträglich hineingestellt: vor den Pilasterpaaren im Mittelschiff, vor den Pilastern der Vierung.

Während so die erhöhte Bedeutung der Beichte in den Jesuitenkirchen sehr deutlich mitspricht, konnte sich die verstärkte und geänderte Predigttätigkeit nicht äußern, Kanzeln gab es ebenso in den Kirchen der ersten Phase und sie änderten sich nicht, wenn die Zahl der Predigten im Vergleich zu früher auch noch so sehr zunahm; wohl aber darf man den Saalcharakter der Jesuitenkirchen mit den praktischen Forderungen eines guten Predigtraumes in Verbindung bringen, wie dies oft genug behauptet wurde.

Die Kirche der zweiten Phase ist ein Raum für Messen, Beichten, Predigten, auch hier sind die Zwecke koordiniert, aber die Bedeutung von Beichte und Predigt bringt es mit sich, daß der Raum dauernd die Anwesenheit von Priesterschaft und Gemeinde fordert, die Messe kann auch ohne Anwesenheit der Laien gelesen werden, die deutliche Vorzeichnung für Beichte, Kommunion und Predigt hingegen bringt jene Wechselbeziehung zwischen dem im Hause wohnenden Gott und der weltlichen Menge hervor, die dem Raum die geistige Doppelrichtung gibt. An die Stelle des Monologs tritt der Dialog, an die Stelle der in sich ruhenden platonischen Idee tritt der durch Gebete und christlichen Lebenswandel bestimmbare gnadenreiche Gott; er steht in ununterbrochener Beziehung zur Menschheit. Die Kirche hat den Zweck, der vorausgeformte Schauplatz der Wechselbeziehung zwischen Gott und Menschheit zu sein. Die Zwecke sind nicht mit der Verehrung eines vollkommenen höheren Wesens erschöpft, sondern beruhen auf der Vorstellung, daß dies Wesen vom Menschen die Einhaltung einer bestimmten Handlungsweise fordert, wogegen es ihn von seinen Sünden erlöst. In diesem Sinne ist der Kernzweck die Wirkung, die von Gott ausstrahlt und in diesem Sinne möchte ich den Zweck der Kirche zentrifugal nennen — zentrifugal natürlich nicht nach dem Sprachgebrauch der

Mechanik als Tangentialkraft, sondern einfach zur Bezeichnung der vom geistigen Kern ausstrahlenden Wirkung, die eine Antwort in der Handlungsweise der Besucher fordert und daher von diesen sich subordinierenden Teilen abhängig ist.

3. So läßt sich in einigen konkreten Veränderungen der Raumform die Gesinnungswandlung ins Kirchliche erkennen; die religiösen Interessen führten aber gleichzeitig im Protestantismus zu einer noch tiefergehenden Beeinflussung der Baukunst.

Auch hier war es nicht die Entwicklung der Theologie mit ihren einzelnen Dogmen und Sätzen, die den Sakralbau beeinflußte, sondern bestimmte praktische Forderungen der Liturgie. Es gab nur einen Altar; die zentrale Stellung der Predigt im Gottesdienst brachte es mit sich, daß man Altar und Kanzel nahe zusammenrückte, damit beide gleichzeitig gesehen werden können, es entstand der Kanzelaltar, d. h. der Aufbau der Kanzel hinter und über dem Altar; die Bedeutung der Musik für den Gottesdienst machte die Orgel zu einem der wichtigsten Einrichtungsstücke, sie wurde häufig hinter und über dem Kanzelaltar aufgestellt. Der Gottesdienst dauerte lange, besonders durch die Länge der Predigt[1], das führte zur Einrichtung des Gestühls für die Gemeinde, das Gestühl aber hatte weitere bauliche Folgen. Die Freizügigkeit, die in katholischen Kirchen herrscht, hörte auf, man mußte rechtzeitig kommen und den ganzen Gottesdienst mitmachen, um nicht die übrigen zu stören, die Gänge zwischen den Bänken mußten frei bleiben, weil Stehende den Sitzenden die Aussicht verdeckten, so entstand die Forderung möglichst viele Sitzplätze zu schaffen. Da aber Sitzende viel mehr Platz verbrauchen und die Zwischengänge während der Predigt unausgenutzt blieben, so konnten in einer protestantischen Kirche viel weniger Menschen sich versammeln, als in einer gleichgroßen katholischen und so war die Einrichtung der Emporen hier ein Ausweg, eine Notwendigkeit, ihr Sinn ist ein anderer als in den Kirchen der Jesuiten, hier haben sie auch keine konstruktive Veranlassung. Die Größe des protestantischen Kirchengebäudes war schließlich von der normalen Hörweite bestimmt. So erzeugte hier die Predigt einen Raum von gegebenen Maximalmaßen mit möglichster Ausnutzung für Sitzplätze, von denen aus der Prediger und der Altar gleichgut gesehen werden können. Der Kampf mit diesen Nützlichkeitsbedingungen hat von Anfang an die Monumentalität des protestantischen Sakralbaues gehemmt, wenn auch

[1] Man ließ die langwierigen Predigten aus Frömmigkeit über sich ergehen, auch wenn sie inhaltlich nicht sehr anregend waren. Bürkner berichtet (Grundriß des deutsch-evangelischen Kirchenbaues, Göttingen 1899, S. 29), daß man in manchen Kirchen einen Erwecker anstellte, der mit langem Stabe die Schläfer aufmunterte.

nicht unmöglich gemacht. Denn eine starke architektonische Gestaltungskraft konnte auch diesem mit Gestühl vollgepfropften Raum Feierlichkeit geben. Die Hemmung lag tiefer: in der Stellung des Protestantismus zur Kunst überhaupt.

Die Calvinisten und Zwinglianer lehnten Malerei, Plastik und Ornamentik im ganzen ab, zerstörten die alte Einrichtung katholischer Kirchen, um sie für ihren Kult brauchbar zu machen, die Lutheraner waren weniger radikal; aber ich brauche mich auf diese Abstufungen nicht einzulassen, denn allen Zweigen der Reformation gemeinsam ist die prinzipielle Unbildlichkeit des Gottesdienstes, er wendet sich nie an das Auge[1]; das religiöse Verhältnis des einzelnen zu Gott ist ein unmittelbares, es ist von der Priesterschaft nicht eigentlich abhängig, wie dem Protestanten die Bibel vorliegt und diese von ihm selbst interpretiert werden darf. Der Zusammenschluß zu Gemeinden verlangt allerdings geübte, für den Gottesdienst besonders geschulte Sprecher, aber der Priester ist hier wieder dem Laien koordiniert, er predigt Gottes Wort im Auftrag der Gemeinde, gehört mit zur Gemeinde, ist ihre Stimme. Um das „Wort“ dreht sich alles, beim katholischen Priester kommt zum Wort die rituelle Gebärde, das Sichtbare. Im Protestantismus ist der Kult wie für Blinde gemacht. Wie man die Augen schließt, wenn man Musik hört, wird hier dem Auge alles Ablenkende entzogen, größte geistige Sammlung erzwungen. Gottes Wort ertönt von der Kanzel her, aber Gott ist deshalb noch nicht auf der Kanzel lokalisierbar, er hat nirgends eine besondere Stelle als Wohnung, er wohnt in den Herzen der Gemeinde, die Herzen heißen der Tempel Gottes, und es ist einleuchtend, daß diese Lokalisierung die Architektur zur neutralen Versammlungsstätte macht, zu einem Sonntagssaal, der ohne die Gemeinde gähnend leer wirkt. — Die katholische Kirche hat dauernd ihre feierliche Weihe, Gott erfüllt sie, ob Andächtige den Raum bevölkern oder nicht. Aller Prunk und Reichtum ist zu seiner Verherrlichung da, er ist nicht Eigentum der Priester, nicht Gemeingut der Gläubigen; der Protestant dagegen verherrlicht Gott durch den Glauben und den christlichen Lebenswandel, die Kunst ist kein Bedürfnis, sie hat keinen Zweck, sie kann nur stören oder gar zu gefährlichen Mißverständnissen verführen.

Aber die Konfession erbt sich fort, während der künstlerische Sinn mit jedem künstlerischen Individuum neu geboren wird, ohne Rücksicht

[1] Paul Lehfeldt hat in einem Buch (Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstlern, Berlin 1892) die Auffassung formuliert, nicht der Protestantismus sei Schuld am Niedergang der Künste, sondern der persönliche Mangel an Kunstempfinden bei den Reformatoren; eine ganz unhaltbare Auffassung, die einseitig aus Luthers Schriften deduziert ist.

auf die Konfession. So kommt es, daß die protestantischen Generationen am Ende des 16. Jahrhunderts, am Anfang des 17. Jahrh. durchsetzt sind mit Menschen, denen die strenge Unbildlichkeit nicht zusagt, die im Verkehr mit dem Übersinnlichen dem Gesichtssinn neben dem Gehör sein Recht zu schaffen suchen. Es ergießt sich ein Strom bildender Phantasie in die Ornamentik der Grabmäler und Epithaphien, der Kanzeln, Orgeln und Altäre, der Emporenbrüstungen, das Knorpelwerk, diese reine Phantasiewelt findet gerade bei den Protestanten die höchste Ausbildung, aber die Raumform bleibt in den meisten Fällen in den nüchternen Forderungen wörtlich genommener Bauprogramme stecken und die reich dekorierten Einrichtungsstücke bleiben ohne räumlichen Zusammenhang.

Evangelische Kirchen, die als Ganzes künstlerisch durchgebildet sind, wie z. B. die Marienkirche in Wolfenbüttel 1604, machen einen katholischen Eindruck und sind für den protestantischen Kirchenbau ein Stolz, aber nicht charakteristisch.

Unsinnlich kann man den protestantischen Kult nicht nennen, weil er die Musik stark gefördert hat, aber seine Sinnlichkeit ist einseitig, das Auge ist ausgeschaltet. Diese Erkenntnis vertieft das Verständnis des katholischen Sakralbaues. In dem zentrifugalen Charakter des Zweckes kommt hier noch die Vollsinnlichkeit, die im Wesen der katholischen Liturgie als sichtbarem und hörbarem Vorgang zu allen Zeiten eingeschlossen ist und daher auch in der ersten Phase mitwirkte. Es entscheidet für die künstlerische Gesinnung eines Kultes, ob der Schwerpunkt im Geistigen oder im Sinnlichen liegt. In der katholischen Kirche sind die sichtbaren Symbole des Heiles für den Kult ausschlaggebend, sie ist zu allen Zeiten künstlerisch gesinnt, der Protestantismus ist in seiner Gesinnung unkünstlerisch.

Man darf nicht einwenden, aus bloßer Antipathie gegen alles Katholische hat man die Kunst verbannt, man wollte alles entfernen was an katholische Kircheninterieurs erinnerte, der Kunstmangel sei auf diesem Wege des Negierens zu erklären — denn diese Antipathie, die ja gewiß mitsprach, geht ja auf die nämliche Wurzel zurück wie der Kunstmangel, man wollte eine rein geistige Religion und wenn im Kult tatsächlich optische Elemente nachweisbar sind, so sind sie unbedingt unwesentlich oder gar Rudimente der katholischen Liturgie.

4. Im Profanbau ist die wesentliche Neuerung der zweiten Phase die einseitige Betonung der Festräume. Palazzo Farnese, der 1534 begonnen wurde, hat zwar einen Hauptsaal für Festlichkeiten, er ist durch die große Grundfläche und das Durchgehen durch zwei Geschosse vor allen anderen Sälen ausgezeichnet, aber die Verlegung an die Gebäude-Ecke mit Fenstern an einer Lang- und einer Schmalseite hebt ihn für

die Innenwirkung nicht so stark aus der Koordination der anderen Räume heraus, als man nach seiner Höhe erwarten sollte, auch die zu ihm geleitete Haupttreppe kann durch ihre Seitwärtsführung nicht auf einen dominierenden Raum vorbereiten; in der Fassade ist die Größe und Höhe des Saales nicht erkennbar gemacht.

Ein Hauptsaal befindet sich in der Mitte des Museo Capitolino und würde vielleicht als ein früher deutlich durch die zentrale Lage markierter Prunksaal anzusehen sein, wenn man wüßte, daß die heutige Grundrißanlage des Obergeschosses auf Michelangelo zurückgeht. Wahrscheinlicher ist, daß sie erst bei der Bauausführung durch Rainaldi 1644 bestimmt wurde. — Die Priorität gebührt, so viel ich sehe, dem Giuliano da Sangallo, der für Lorenzo Medici in der Villa Poggio a Cajano schon 1485 einen Festsaal durch Größe, Form und Lage vor allen übrigen Räumen auszeichnete.[1] Die Idee taucht dann in Entwürfen hie und da wieder auf, bleibt aber vereinzelt, bis sie von Palladio mit größter Intensität wieder aufgenommen wird. Man kann bei Palladios Hauptsälen auf die in Venedig üblichen mit der Pergola ausgezeichneten dielenartigen Säle hinweisen und in dem Hervorkehren der festlichen Seite des Lebens etwas ursprünglich Venezianisches sehen. Aber um die Mitte des Jahrhunderts findet sich der große zentral gelegte Festsaal im Palazzo Isolani in Minerbio in der Emilia, der als Bau des Vignola nicht ohne Weiteres auf Venezien zurückzuführen ist.

Palladios Festräume, durch Vestibüle eingeleitet, dem Gast sich als Hauptsache präsentierend[2] (Beispiele: Palazzo Chieregati und Villa Rotonda in Vicenza), wurden vorbildlich für die weiteren Wohnbauten Italiens. Analoge Ansätze in Deutschland: Schloß Heiligenberg 1569, Schloß Weikersheim 1595. In Frankreich kann man nur das verschwun-

---

[1] Vgl. Giul. da Sangallo's Villenentwurf mit Oktogonmittelsaal abgebildet in seiner Biographie im Toscanawerk, Fig. 15. Der alte Entwurf zur Villa Poggio a Cajano ebenda S. 16, Fig. 16.

[2] A. Palladio, I. Quattro libri dell Architettura, 2. Buch, Kap. II. Percioche si come nel corpo humano sono alcune parti nobili, e belle, e alcune più tosto ignobili, e brutte, che altramente, e neggiamo, nondimeno che quelle hanno di queste grandissimo bisogno, ne senza loro potrebbono stare; cosi ancho nelle fabriche deono essere alcune parti riguardeuoli, e honorate e alcune meno eleganti: senza lequali però le sudette non potrebbono restar libere, e cosi perderebbono in parte della lor dignità, e bellezza. Ma sicome Iddio Benedetto ha ordinati questi membri nostri, che i piu belli siano in luoghi piu esposti ad esser ueduti, e i meno honesti in luoghi nascosti; cosi ancor noi nel fabricare; collocheremo le parti principali, e riguardeuoli in luoghi scoperti e le men belle in luoghi più ascosi a gli occhi nostri che sia possibile; perche in quelle si riporrano tutte le brutezze della casa e tutte quelle cose che potessero dare impaccio, e in parte render brutte le parti piu belle.

dene Schloß Madrid zu diesen Festsälen in Vergleich setzen; Frankreich blieb konservativ. Übrigens ist viel durch die Revolution zugrunde gegangen und das Erhaltene ist auch noch nicht genug durchgearbeitet, — Im 17. Jahrhundert Hauptbeispiele: der große Saal im Wallensteinpalais in Prag, ziemlich gleichzeitig mit dem in Palazzo Barberini in Rom, bei aller nationalen Verschiedenheit prinzipiell auf gleicher Gesinnung ruhend.

In den Palastfassaden war es jetzt mit der Koordination der Geschosse vorbei, der piano nobile bekam den Hauptakzent, die Mezzaningeschosse wurden ganz untergeordnet, das Erdgeschoss und eventuelle höhere Obergeschosse jedenfalls als nicht gleichwertig behandelt.

Da die Bauten der zweiten Phase durch die große Ordnung usw., und durch die durchgehenden Treppen als ein Ganzes wirken, der Gast aber nur einen bestimmten Bruchteil des Ganzen zu sehen bekommt, das andere ihm verschlossen scheint, so präsentiert sich auch der Geist des Bauwerks nur als Fragment. Der Herr des Hauses scheint sich in Szene zu setzen, er zeigt sich nicht mehr in der ganzen Vielseitigkeit seines Daseins, sondern in festlicher, imponierender Stimmung; er rechnet von vornherein mit einer Schar von Bewunderern, denen er einen ganz bestimmten Platz anweist und sie von dem Alltagsleben, das sich hinter den Kulissen abspielt, ausschließt. Die Räume der Arbeit werden selbst so angelegt, daß sie als subordinierte der Beachtung unwerte Flügel nur zur Konzentration des Interesses auf jene Prachträume dienen. Und insofern sich der Bauherr nicht vollständig gibt und damit rechnet, von einer bestimmten Seite her von seinen Mitmenschen gesehen zu werden, ist die Gesinnung im Profanbau dieselbe wie im Sakralbau, der Kernzweck ist nicht in sich abgeschlossen, sich selbst genug gedacht, sondern aggressiv, dramatisch oder wie man es nennen mag. Ich sage auch hier, der Zweck ist zentrifugal.

5. Der Gesellschaftstypus, der hinter diesem Bauprogramm steht, ist adelig und monarchisch. Der Protestantismus dagegen erzeugte im allgemeinen eine größere Gleichberechtigung der Menschen; seine oberste soziale Schicht: Theologen, Gelehrte, Ratsherren, Großkaufleute diktieren keine den gewöhnlichen Bürger so stark überragende Kunst, so eingebildet sie waren, so eitles Selbstlob sie in Büchern und Grabschriften hinterließen, waren sie doch in ihren Bauten bürgerlich eingereiht unter die Mitbürger. An die Stelle des Humanistenideals der Allseitigkeit tritt die Brauchbarkeit im Gemeinwesen. In Calvins Musterrepublik durchdringt die Religiosität so sehr die gesamte Lebensführung, daß der Kontrast von Arbeit und Andacht, von banalem Tun und gehobener Stimmung verschwindet; Calvin, der die Republik tatsächlich

regiert, nennt sich doch nur Stadtgeistlicher; zwischen Kirche und Schule ist kaum mehr ein Unterschied und diese Egalisierung der Gesellschaft und des Lebens, das Einsinken ihres Reliefs führt auch architektonisch zu einer Verflachung des Profanbaues in den Nutzbau. Was aber in hugenottischen Gegenden kraß auftrat, das findet sich gemäßigt bei den Lutheranern; auch hier steigt der Wohnbau nur selten ins Monumentale, nur die Repräsentanten der ganzen Bürgerschaft, die Rathäuser erhalten einen monumentalen Zug, der oft über den der kirchlichen Neubauten hinausgeht. Weil in protestantischen Gemeinden das Rathaus in den Wohnhäusern und Kirchen keine ebenbürtigen Nebenbuhler hat, z. B. in Amsterdam, wirkt es fast immer imposanter als in katholischen Städten. Der Kunstsinn aber flüchtete wie im Sakralbau auch hier in die Ornamentik, das zwecklose Ornament war unabhängig von den religiösen und sozialen Hemmungen, es wurde zum Asyl der künstlerischen Kräfte der protestantischen Länder.

Die Ausschaltung des Zwecks aus der künstlerischen Rechnung ist also dem protestantischen Sakral- und Profanbau gemeinsam und erfährt nur wenige Ausnahmen. Es sind also nicht mehr alle vier Elemente gleichmäßig das Substrat der künstlerischen Gestaltung; während in der Geschichte der Raumform im Protestantismus derselbe Umschwung zur Division festgestellt werden konnte wie im Katholizismus, auch die Körperform der zweiten Phase da wie dort zum Kraftdurchlaß übergeht, fangen Licht und Zweck an eine geringe oder gar keine Rolle zu spielen. Die Lichtführung hängt von bloßen Nützlichkeitsfragen ab,[1] die Farbe spielt keine positive Rolle[2], die Perspektive von einem einzigen Standpunkt, oder von wenigen Punkten aus ist nirgends angestrebt. — Es beginnt somit eine Architektur, die man als partielle Kunst bezeichnen könnte und die Folge ist, daß die Elemente langsam lernen jeder seinen getrennten Weg zu gehen. Insofern ist die protestantische Baukunst verwandt mit der des 19. Jahrhunderts.

Ich kann also zusammenfassen: Während der Zweck im Protestantismus künstlerisch zum Schweigen gebracht ist, erfährt in der zweiten Phase in der katholischen Welt im Sakralbau wie im Profanbau die Veränderung von einer früher zentripetalen in eine zentrifugale Gesinnung.

---

[1] Im Sakralbau soll man den Geistlichen gut sehen nicht nur gut hören können, es ist allerdings kein künstlerisches Sehen gemeint. Man soll es hell haben, um im Gesangbuch leicht lesen zu können. Vgl. auch die oft zitierten Worte von Leonhard Sturm, die Dunkelheit (erzeugt durch Glasgemälde usw.) erwecke „nicht die Andacht, sondern knechtische Furcht und befördere Ausführung betrüglicher Wunderwerke." Die Bemerkung stammt erst aus dem 18. Jahrhundert würde aber sicher auch vom 17. angenommen worden sein.

[2] Die Färbung scheint meist monochrom gewesen zu sein.

C. 1. Bei der dritten Phase gehe ich zur Untersuchung des Zwecks vom Profanbau aus.

Frankreich, das im 17. Jahrhundert konservativ blieb, wird im 18. die Führerin. Die Ausstattung des Schlafzimmers Ludwigs XIV. in Versailles 1701 im Zentrum des Schlosses, bedeutet für das Bauprogramm ein Vorschieben des privaten Lebens in einer vorher nicht vorhandenen Intensität. Die völlige Unterordnung des Hofes, der sich aus einer Rangfolge von Dienern zusammensetzt, erzeugt die Wartezimmer, die Säle der Leibwache (früher stand die Leibwache in den Korridoren) die Privaträume bilden mit den Festräumen eine zusammenhängende Einheit, das gesamte Leben des Monarchen stellt ein Fest dar oder wenigstens ist die Architektur berufen, diese Auffassung den Besuchern aufzuzwingen. Eine große Zahl von Räumen ist notwendig, um die gesamte Dienerschaft, den höheren Hofstaat und die Gäste zu beherbergen. Entsprechend wächst die Größe und Zahl der Wirtschaftsräume. Versailles, das nur etappenweise entstand, zeigt das Anwachsen der Bedürfnisse des einen Mannes, die großen Erweiterungen schon in den Jahren 1670—1688, die Hofkapelle kam 1699—1710 dazu (das Theater erst unter Ludwig XV.). Nicht die Raumform von Versailles, aber das Bauprogramm: die Idee, den gesamten Hofstaat, die Regierung, das Privatleben und die repräsentativen Festlichkeiten zu einem einzigen festlichen Leben zu verbinden, das sich ausschließlich um den Monarchen dreht, wurde vorbildlich für den Schloßbau des 18. Jahrhunderts und fand in den Schlössern von Würzburg und Bruchsal die vollkommene Raumform. Die Entstehung und Ausbreitung des Absolutismus ist die historische Vorbedingung der dritten Phase. Der Bauherr, gleichgültig ob es ein weltlicher oder geistlicher Fürst ist, stellt nicht den Typus des vollkommenen Menschen dar, wie in der ersten Phase, man fordert von ihm die Fähigkeit für Genuß und Zerstreuung, Jagd, Spiel und Liebe. Er hat nicht die Pflicht ein großer Mensch zu s e i n, wohl aber zu scheinen, er hat eine Rolle zu spielen, die Ludwig XIV. erfand und die im 18. Jahrhundert blieb mit wechselnder, bald guter, bald schlechterer Besetzung. Der Ernst des Lebens bleibt hinter den Kulissen. Der große Komödiant, so absolut er in seiner Machtfülle auftritt, bleibt abhängig von den bewundernden Zuschauern; denn so sehr sich das Hofleben von der breiten Masse abschließt, es ist doch darauf berechnet dem ganzen Land eine dauernde Festvorstellung zu sein, die prachtvollen schmiedeeisernen Gartentore, durch die man wie in ein verschlossenes Paradies hineinsah, mögen als Symbol dafür gelten. Die Festräume selbst und die anstoßenden Prunkgemächer erhielten eine Differenzierung in der Sonderbestimmung, welche die Einzelzwecke erkennen lassen. Der Haupt-

saal in der Mitte für feierlichen Empfang, als Thronsaal wie als Tanzsaal benutzt, bleibt ohne Mobiliar, besondere Spielzimmer, Porzellanzimmer, Miniaturzimmer, chinesische Kabinette dienen den Liebhabereien, die lange Galerie mit dem Blick auf den Garten ist der Eßraum, in dem die Tafel aufgestellt und nachher aufgehoben wird, ein kühler Gartensaal mit Grottenwerk darf nicht fehlen, ein Spiegelzimmer fordert von den graziösen Bewegungen der Gäste, daß sie sich selbst beobachten und von allen Seiten beobachtet wissen, das Gezierte des Benehmens schuf sich den besonderen passenden Raum. Das Spiegelkabinett in Würzburg ist als Realisierung dieses Zweckes ebenso ein klassisches Werk, wie als Befriedigung des Verlangens nach Vielbildigkeit und Aufhebung der festen Form der umgrenzenden Körper (Tafel XII, b). Wer in diesem Raum nicht heimisch zu werden vermag, der kann daran erkennen, daß er seiner Natur nach für das, was ich die zentrifugale Gesinnung nannte nicht geschaffen ist. —

Von der gesamten vielverzweigten Kultur des 18. Jahrhunderts ist nur dies Wenige in das Bauprogramm übergegangen. Nicht der Fortschritt der Naturwissenschaft, der Geschichtswissenschaft, nicht der Rationalismus, nur das gesellschaftliche Ideal wirkte; man legte das Leben darauf an, beobachtet zu werden, der Spiegel war nicht zu entbehren, er ist das stärkste Charakteristikum der Zeit, der Kernzweck ist sich zu bespiegeln, oder gesehen zu werden. Die dritte Phase ist hierin nur die extreme Steigerung der zweiten.

2. Im Sakralbau vermag ich eine Verstärkung liturgischer Forderungen innerhalb des Bauprogramms nirgends zu erkennen. Daß in den Klosterkirchen dieser Zeit die Brüder wieder hauptsächlich im Chor sitzen, nicht auf den Emporen, daß der Chor vom Gemeinderaum abgetrennt wird, ist eine Erscheinung, die auch in der zweiten Phase vorkommt, wenn man von den Jesuiten absieht. Aber daß man keine undurchsichtigen Lettner, sondern jene durchsichtigen Prachtgitter hier wie an den Gartenpforten anbrachte, bezeugt eine analoge Auffassung des Lebens Bevorrechteter, die das Bedürfnis haben, daß ihr Vorrecht bemerkt, bewundert oder beneidet werde.[1] — Man wird eher wieder ein Zurücktreten der liturgischen Interessen hinter rein künstlerischen zugeben müssen, und doch ist jetzt von der Gesinnung der ersten Phase keine Rede.

Das katholische Kirchengebäude ist nach wie vor das Wohnhaus Gottes. In der ersten Phase ist es für einen Gott gemacht, der unwandelbar als Idee der Vollkommenheit ein in sich abgeschlossenes Wesen den

[1] Beispiele: St. Gallen, Einsiedeln, Zwiefalten, Amorbach.

Kult zu seinen Füßen gleichgültig duldet und deshalb wurde die Vollkommenheit der sichtbaren Elemente wichtiger als ihre Eignung für den Kult. Zu dieser Gesinnung kehrte man nicht zurück, Gott blieb das barmherzige erlösende höchste Wesen, wie im 17. Jahrhundert, aber als König der Könige wohnte er jetzt wie ein Fürst. Sein Haus wird ein Festraum, bei Klosterkirchen werden die Wohnflügel und Wirtschaftsräume der Mönche in gewissem Sinn eine verschlossene Welt der Arbeit und Dienerschaft, eine Folie für die repräsentative Fröhlichkeit des Kirchensaals. Die Champagnerlaune, die den Fürsten kennzeichnet, ist in dem Reichtum und der Ungebundenheit des Ornaments am stärksten zu sichtbarer dauernder Form geworden und wie dies Ornament in seiner ungebrochenen Weltlichkeit auf den Raum der allerheiligsten Sakramente übertragen wird, gesteht man ein, daß man sich Gott vorstellt wie einen Nachahmer Ludwigs XIV. Wenn der Landesherr sich eine Amalienburg baut, so soll es Gott nicht schlechter haben. Tatsächlich haben sich die Gläubigen nie an dem boudoirmäßigen Charakter, der Ausgelassenheit, Sinnlichkeit in solchen Gotteshäusern gestoßen, es galt das alles als fürstlich und so übertrug sich die extreme Steigerung der zentrifugalen Gesinnung indirekt auch auf den Sakralbau; er erweckt den Eindruck, daß jenes barmherzige höchste Wesen wie ein Kavalier gewertet sein will, daß es ihm sehr darauf ankommt, seinen Reichtum, die leichte, spielende, schwebende Existenz ins rechte Licht zu setzen. Unmittelbar erkennt man diese Verweltlichung Gottes in den plastischen und malerischen Darstellungen der Trinität; — das Tanzmeisterliche der Heiligen, die Koketterie der Engel ist eine selbstverständliche Begleiterscheinung.

3. Der protestantische Kirchenbau der dritten Phase hat nur wenige künstlerisch hochstehende Werke geschaffen, diese sind allerdings um so bedeutender: die Dresdner Frauenkirche, die Hamburger Michaeliskirche; die größte Zahl der Kirchen sind Nutzbauten, bei denen der Kostenpunkt sehr hemmend wirkte. Das Eindringen des zeitgemäßen Ornaments bedeutet auch hier immer einen Einschlag von Weltlichkeit, man kann sogar sagen von katholischer Empfindungsweise. In den Kirchen der protestantischen Fürsten waren besondere Hoflogen, obwohl sie dem Geist der Reformation nicht recht entsprechen, nicht zu umgehen. — Der Pietismus war dem Kirchenbau nicht förderlich. Seine Tendenz, die persönliche Andacht, den Hausgottesdienst zu stärken, die Frömmigkeit in den Alltag sich zerfließen zu lassen, schwächte das Interesse am Gemeindegottesdienst. Die Aufklärung mag sich, wie Bürkner[1] meint, ebenfalls dadurch bemerkbar gemacht haben, daß sich der Baueifer ver-

[1] R. Bürkner, Grundriß des deutsch-evangelischen Kirchenbaues, Göttingen 1899, S. 76.

ringerte. Im ganzen ist innerhalb der Geschichte des protestantischen Sakralbaues in der Entwicklung des Zweckes eine Unterscheidung einer dritten Phase nicht möglich. Die anderen Elemente erleben eine Entwicklung, der Zweck dagegen bleibt stehen, oder scheidet als künstlerisches Element aus und existiert nur in seiner wörtlichen Bedeutung wie bei jedem Nutzbau. Da der Protestant eine Versinnlichung, Verbildlichung Gottes erschwert, so streicht er das geistige Element aus der Kunst. Gerade dadurch, daß er die Religion so stark vergeistigt, entsinnlicht, den Geist für sie allein reserviert, wird ihm die ganze Baukunst zum Ornament, verliert ihre Beziehung zum Geist.

D. Nach der französischen Revolution ist die zentrifugale Gesinnung verschwunden und der Nützlichkeitsstandpunkt regiert die weitere Geschichte der Zwecke wie im protestantischen Kirchenbau, so jetzt in allen Baugattungen. Der wichtigste Bauherr wird der moderne Staat. Es entstehen neue Zwecke und damit neue Gebäudetypen, es verselbständigen sich alte Zwecke, erleben eine Spezialentwicklung, die sich in den Raumformen niederschlägt. Die Einrichtung stehender Heere, die Entwicklung von Post und Eisenbahn, die Entfaltung öffentlicher Fürsorge für Kranke, Irre, Greise, die Komplikation in der Verwaltung des Staates wie der Justiz, die Ausbreitung der Volksschulen, höheren Schulen, die Sorge für öffentliche Sammlungen, für die Pflege der Musik usw. führen Jahrzehnt um Jahrzehnt zu einer immer größeren Spezialisierung.[1] Der Kirchenbau ist eine Gattung neben vielen, er ist nicht tonangebend, aber ebensowenig eine bestimmte Gattung des Profanbaues, auch das Zinshaus nicht, das langsam das alte Bürgerhaus verdrängt. Der Zweck erlebt im 19. Jahrhundert eine Entwicklung von einem Reichtum neben dem die gesamte vorausgegangene Zeit armselig erscheint, aber nirgends ist eine entschiedene Gesinnung in zentrifugaler oder zentripetaler Richtung zu erkennen. Der Bauherr wird unpersönlich. Im Zinshaus bewohnt der Hausherr ein Stockwerk oder die eine Hälfte des Stockwerks genau wie jeder seiner Mieter. Und so wie im Zinshaus, rechnet man in allen anderen Gebäuden mit einem fluktuierenden Publikum oder mit bestimmten Klassen, die sich durch ihren Vermögensstand abstufen und je nach ihrer Zahlfähigkeit im Theater z. B. verschiedene Plätze beanspruchen dürfen. Die Kaufkraft fängt an die Persönlichkeit zu ersetzen und ist mitunter tatsächlich imstande auch künsterisch das Bauprogramm zu erfassen. Der Reichtum einzelner erzeugt auch wieder größere schloßartige Gebäude, aber sie verschwinden in der Masse völlig un-

[1] Wie weit diese geht, zeigt am besten ein Blick in den vierten Teil des Handbuchs der Architektur von Durm, Ende, Schmitt und Wagner.

persönlicher Bauten. In der Kirche und im Palast gab es einen dauernden Bewohner, dessen Verhalten oder gedachtes Verhalten gegen die wechselnden Besucher ein bestimmtes und dauerndes war, jetzt sind die Bauten Schalen, die vorübergehend von Leuten benutzt werden, die darin gesund werden wollen, oder baden wollen, oder lernen, lesen, kaufen usw., es ist nur die Partei der Wechselnden da, der Bau gehört allen und gehört niemand. Es ist nicht die Dichtkunst im Theater, die Wissenschaft in der Schule, die Hygiene in der Badeanstalt der fehlende Gegenpart, obwohl meist allegorische Figuren an diese Allgemeinbegriffe erinnern, es bleibt das Nutzgebäude. Und da in allen diesen Fällen ein dauernder Bewohner nicht vorhanden ist und von modernen Menschen nicht durch eine Personifikation im Sinne antiker Musen gedacht werden kann, so bleiben diese sämtlichen Bauten entgeistet, bis zu dem Augenblick, da das Publikum selbst die Rolle des dauernden Besitzers ergreift, und selbstherrlich mit seinen sämtlichen Ansprüchen durchdringt. Dies Auftreten eines persönlich werdenden Publikums an Stelle der unpersönlichen Beamtenschaft, oder vielmehr die Zuweisung dieser Rolle an das Publikum durch die Architekten, ist die Charakteristik der modernsten Baukunst. Ich habe mich damit nicht mehr zu befassen, nur andeuten muß ich es. Wenn in den Wiener Hofmuseen prunkvolle, weiträumige Vestibüle und Treppen den Besucher überraschen, so muß er sich fragen, wer tritt hier so groß auf; es ist der Hof; aber genau besehen, empfängt uns niemand in diesen Empfangsräumen. Das 19. Jahrhundert schuf viele solche Repräsentationsräume, ohne daß ein lebendiges Wesen dahinter gedacht war. Es mag ja sein, daß bei besonderen seltenen Anlässen ein Monarch einen Monarchen, eine Stadtvertretung irgendeine Persönlichkeit in solchen Räumen empfing. Aber mit dem Begriff der öffentlichen Bauten vereinbar sind solche Räume nicht; und wenn Messels Warenhaus Wertheim als eine Revolution empfunden wurde, so war es im Kern die Überraschung, daß der Unternehmer zurücktrat und das Publikum der Herr geworden schien. Daß das Publikum nicht der Herr ist, daß die Bauten herrenlos scheinen, ist das gemeinsame Merkmal der vierten Phase. Es mag einzelne Exemplare mit einer ausgeprägten Gesinnung geben, die Phase als Ganzes ist davon unberührt.

Die Abgrenzung der Phasen in der Entwicklung des Zweckes gründet sich also auf eine Polarität der Persönlichkeitsauffassung. Es ist für die erste Phase nicht etwa das Entscheidende, daß die Persönlichkeit überhaupt entdeckt wird, sondern daß diese als autonom und als in ihrer Art einer Vollkommenheit fähig sich wähnt. Diese Annahme, daß Unabhängigkeit, Allseitigkeit, relative Vollkommenheit eine erfüllbare Auf-

gabe des Individuums ist, strömt durch die Einzelzwecke in den Palastbau ein. Die Vorstellung von einem Gott, der neben den Menschen als stärkere Macht sein unberührbares Sonderdasein führt, einem Gott, der nichts ist als die personifizierte Idee der Vollkommenheit, läßt auch den Sakralbau zur sinnlichen Erscheinung absoluter Vollkommenheit werden. — Der Umschlag des Glaubens an die irdische Vollkommenheit in das demütige Gefühl der Sündhaftigkeit, die wieder auflebende Erlösungssehnsucht und die damit verbundene Abhängigkeit von der Gnade Gottes verändert die geistige Richtung der Zwecke. Der einzelne fühlt sich völlig abhängig von Gott, aber auch abhängig von den Mitmenschen und wie der Mächtigste unter den Menschen selbst in eine intensive Wechselbeziehung zur Masse gerät, so wird auch Gott durch die Wechselbeziehung zwischen ihm und der zu erlösenden Menschheit ein Wesen mit einseitig bestimmter Richtung. Die Masse hat das Bedürfnis sich unterzuordnen, sie fordert e i n e n Repräsentanten irdischer Vollkommenheit, macht diese nicht zur Pflicht für jedermann. Die irdische Vollkommenheit des Monarchen aber denkt man als Geschenk von Gottes Gnaden und die Fürsten, die wichtigsten Bauherren der Zeit, haben auch mehr die Aufgabe vollkommen zu s c h e i n e n, als zu sein. Wie sie abhängig sind vom Zeremoniell und der Bewunderung der Menge, so erscheint Gott selbst im katholischen Sakralbau abhängig von der vermittelnden Priesterschaft von einer konventionell festgelegten Liturgie, während im protestantischen Sakralbau die Vergeistigung der Beziehung zu Gott zum Nutzbau führt. Ist Gott darum auch noch nicht unvollkommen gedacht, so doch nicht mehr so völlig unabhängig, keine isolierte Idee, wie in der ersten Phase.

So beruht der Gegensatz von zentripetaler und zentrifugaler Gesinnung der Zwecke auf den Ideen der Freiheit und der Gebundenheit der Persönlichkeit.

Es wäre dilettantisch, von diesen Ideen als Kulturerscheinungen auszugehen, man darf nur von den konkreten Zwecken selbst ausgehen, nur insoweit sie auf jenes allgemeinste Merkmal der Weltanschauung ihrer Zeit führen, von Freiheit und Gebundenheit in der Baukunst reden.

In diesem eingeschränkten Sinne sage ich: die erste Phase orientiert die Zwecke vom Standpunkt einer f r e i e n P e r s ö n l i c h k e i t, die zweite Phase orientiert sie vom Standpunkt einer g e b u n d e n e n. Die dritte Phase gibt dieser Gebundenheit den Charakter der A b h ä n g i g k e i t d e s B a u h e r r n von einer b e w u n d e r n d e n Menge und überträgt diesen Eindruck selbst auf den Sakralbau — den katholischen, da im protestantischen die Persönlichkeit Gottes aus dem Bauwerk ausgemerzt ist und nur rudimentär anklingt. Die vierte Phase ist allgemein durch die U n p e r s ö n l i c h-

keit der Bauten charakterisiert, sie kann daher zu keiner der beiden Polaritäten irgendein entschiedenes Verhältnis bekommen, sie bleibt neutral.[1]

Die zweite Phase setzt ein mit der Gegenreformation und den Bauten Palladios seit rund 1560, die dritte Phase bereitet sich ein Jahrhundert später vor mit dem wachsenden Schloßbau von Versailles, ihr Geist wird nach 1700 allgemein herrschend, den Eintritt der vierten Phase mag man mit der französischen Revolution datieren.

V.

DAS UNTERSCHEIDENDE UND DAS GEMEINSAME DER VIER PHASEN

1. Raumaddition und Raumdivision, Kraftzentrum und Kraftdurchlaß, Einbildigkeit und Vielbildigkeit, Freiheit und Gebundenheit, das sind also die Begriffspaare, mit denen ich die Phasen der neueren Baukunst charakterisieren und trennen will. Daß es vier Paare sind, folgt notwendig aus der Analyse der Architektur in vier Elemente. Jedes Polpaar gibt Aussagen für ein Element allein und da die Elemente völlig verschiedene Kategorien bilden, so sagt jedes Polpaar etwas wesentlich anderes über ein Bauwerk oder einen Zeitstil aus. Aber trotz dieser Verschiedenheit ist ohne weiteres einzusehen, daß die ersten Glieder der vier Begriffspaare alle ebenso zueinander passen, wie die zweiten Glieder unter sich.

Bei der Untersuchung der Zweckentwicklung ergab sich als das für die Kunstgeschichte Wesentliche die Zweckgesinnung. Diese Gesinnung ist der Inhalt, der Zweck ist die Form. Aber dieselbe Unterscheidung läßt sich auch für jedes der drei sinnlichen Elemente machen. Die Polarität der Körperform habe ich als eine der physischen Kräfte gefaßt, aber hinter diesem formalen Gegensatz von Kraftzentrum und Kraft-

[1] Der Protestantismus hat sich im ganzen 19. Jahrhundert bemüht, dem protestantischen Kirchenbau künstlerisches Leben einzublasen, über diese Versuche vgl. außer Bürkners öfter zitiertem Grundriß, noch: Hauck, Kirchenbau (in Albert Haucks Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, Leipzig 1901, Bd. X S. 774 ff. besonders S. 792), V. Schultze, Kunst und Kirche in Bd. XI S. 175 der eben genannten Enzyklopädie, H. Muthesius, Die neuere kirchliche Baukunst in England 1901, vgl. ferner E. Troeltsch in Kultur der Gegenwart I. IV. 1² (1909) S. 656 und C. Gurlitt, Kirchenbau, Handbuch der Architektur IV. 8. 1., Stuttgart 1906, mit dem Literaturverzeichnis auf S. 565. Die modernsten Kirchenbauten des Protestantismus scheinen einen, trotz aller Hemmungen und ohne in eine katholische Gesinnung umzuschwenken, zu einer künstlerischen Gestaltung den Weg zu finden. Die Erklärlichkeit dieser Entwicklung geht über mein Thema hinaus.

durchlaß stand der ethische, die Gesinnung der unabhängigen und der abhängigen Persönlichkeit. Ebenso ist die Polarität der Raumform eine geometrische, formale, doch hinter Addition und Division steht das Gefühl von einem unveränderlichen Ruhen-in-sich und einem ruhelosen von unsichtbaren äußeren Gewalten Getriebensein. Und bei der Bildform ist das Resultat schließlich ganz analog; ich unterschied formal die Einbildigkeit und Vielbildigkeit und hinter diesem formalen Gegensatz steht der inhaltliche der Gesinnung, die Einbildigkeit lockt nicht, verspricht nicht Überraschungen, beruhigt, die Vielbildigkeit beunruhigt, die Einbildigkeit rückt die Dinge von uns ab — auch den Innenraum —, trennt sie von unserer Person, die Vielbildigkeit zieht uns hinein. Die Unterscheidung von Form und Gesinnung ist also in jedem Element durchzuführen, die Polarität aber bezieht sich bei den drei sinnlichen Elementen Raum, Körper und Licht auf die Form, bei dem geistigen Element, dem Zweck, auf die Gesinnung. Weil aber auch in den sinnlichen Elementen eine Gesinnung sich kundgibt und die Funktion der Formpolarität ist, so geht durch die sämtlichen vier Begriffspaare jener parallele Bau, der sich zuletzt gründet auf den Gegensatz der unabhängigen und der abhängigen Persönlichkeit.

Die Richtung der vier Polaritäten ist also so parallel, daß die Wirkung des gleichzeitigen Auftretens aller parallel laufenden eine einheitliche ist, Raumaddition, Kraftzentrum, Einbildigkeit und die Idee der Freiheit der Persönlichkeit zielen alle in einem gleichen Sinn, sie unterstehen einem Gesamtpol und Raumdivision, Kraftdurchlaß, Vielbildigkeit und die Idee der Gebundenheit der Persönlichkeit zielen alle im Gegensinn, ergeben den Gesamtgegenpol. Die eine Seite formt ein Bauwerk, das sich als Endliches von der Welt sondert, die andere eines, das sich in der Unendlichkeit auflöst, die erste Polreihe erzeugt die Vorstellung und das Gefühl eines Mikrokosmos, die zweite des Makrokosmos, die erste stellt eine vollständige, abgeschlossene, in sich befriedigte Einheit hin, die andere ein Fragment, das durch seine Ergänzungsbedürftigkeit auf das Universum verweist. Dies Fragment ist künstlerisch ebenso eine Einheit, wie die geschlossene Form mit ihrem geschlossenen Geist. Wenn ein Zentralbau der ersten Phase durch Blitzschlag, Feuersbrunst, Erdbeben teilweise einstürzt, so bekommt er als Ruine vielleicht ein „malerisches" Aussehen, er ist ein Fragment geworden, aber diese Art unbeabsichtigter Fragmente sind natürlich hier nicht gemeint, nur die absolut fertigen, unzerstörten, mechanisch vollständigen, die tatsächlich zu ergänzen gar nicht möglich ist, welche die Phantasie nicht zu einer Ergänzung abermals endlicher Teile herausfordern, sondern den Aufschwung verlangen zur Ergänzung des Unendlichen.

Ein Ganzes sein und ein Teil sein ist die oberste Gesamtpolarität, ist die erste und einzige, welche sich entsprechend der Analyse in die vier Elemente viermal anders darstellt, sie bildet nicht etwa eine fünfte Sonderpolarität neben den anderen.

Und diese oberste Polarität von Mikrokosmos und Fragment ist als Charakteristik für die klassische Zeit der ersten und zweiten Phase verwendbar. Sie bezeichnet den Gesensatz von Renaissance und Barock. Natürlich würde diese allgemeine Fassung allein eine allzu blasse Charakteristik sein, sie kann nur einen Sinn haben als summarische Formel für die große Zahl in den vorigen Kapiteln angeführter konkreter Eigenschaften, die ihrerseits vorbereitend in vier Sonderpolaritäten zu abstrakten Begriffen vereint sind. Nur als Ende einer induktiven Überlegung hat diese oberste blasse Polarität ihr Recht.

Der Unterschied von Barock und Rokoko aber ist ein gradueller, insofern die Formen der niederen Geometrie in Raum- und Körperform, die noch zu sehr der Addition und der Einbildigkeit entgegenkommen, durch passendere der höheren Geometrie ersetzt werden und ein psychischer, insofern an die Stelle des barocken Pessimismns der Optimismus der Aufklärungszeit tritt, wodurch der Kraftdurchlaß, aus einem tragischen Stemmen gegen eine unendliche Übermacht in ein fröhliches Sichtragenlassen von jedem Windhauch umschlägt, ein gradueller und psychischer zugleich, insofern das Repräsentationsbedürfnis der zweiten Phase das gesamte Privatleben erfaßt, eine dauernde Zurschaustellung festlichen und gezierten Gehabens die Architektur durchdringt.

Der Klassizismus aber ist dadurch charakterisiert, daß in den drei sinnlichen Elementen Raum, Körper und Licht ein unentschiedenes Zurückkehren zur Polarität der ersten Phase stattfindet und das geistige Element, der Zweck, ästhetisch ausgeschaltet zu werden beginnt, wie in den Sakralbauten des Protestantismus schon in den früheren Phasen.

Die folgenden Erscheinungen der Romantik, der Neurenaissance usw. sind durch keine polare Tendenz bestimmt, das Auseinandergehen aller vier Elemente gestattet nur mehr partiell künstlerische Wirkungen und der Zusammenhang mit der vorausgegangenen Entwicklung ist ein wesentlich anderer, als der bisherige.

2. Doch ehe dieser Zusammenhang besprochen wird, ist die Frage zu untersuchen, wie sich die vier Phasen gegeneinander abgrenzen lassen, denn bisher habe ich nur die Zustände ihrer klassischen Jahre oder Jahrzehnte charakterisiert. Jeder Klassik geht eine Suchzeit voraus, in der die vier Sonderpolaritäten noch nicht gleichmäßig in volle Aktion gesetzt sind. Der Stil ist nicht sofort in allen Elementen da, nicht in allen mit gleicher Intensität. Darin liegt die Schwierigkeit, die ein-

zelnen Phasen gegeneinander abzugrenzen auch dann noch, wenn man sich über den angestrebten Schlußzustand jeder Phase längst klar ist.

Das Auftauchen eines Symptomes in der Richtung der kommenden Klassik in einem einzigen der vier Elemente wird man nicht als Geburtsdatum des neuen Stiles gelten lassen, man wird fordern, daß sich mehrere Symptome in allen vier Elementen einstellen. Dann kann es zwar bei diesem oder jenem Exemplar schwer sein zu entscheiden, ob es noch zur ersten oder schon zur zweiten Phase zu zählen sei, (manchmal wird es vorläufig von der individuellen Entschließung abhängen, künftig vielleicht durch wissenschaftliche Übereinkunft entschieden sein) allein was an einem Bau noch Renaissance, was schon Barock ist, das läßt sich mit absoluter Sicherheit sagen. In den Detailfragen, dem Endergebnis einer wissenschaftlichen Analyse, gibt es keine fließenden Übergänge von Raumaddition zu Raumdivision, von Kraftausstrahlung zu Kraftdurchlaß usf., sondern nur Sprünge über einen Nullpunkt weg. Es mag also für ein ganzes Bauwerk strittig sein, ob die Renaissancerudimente oder die Barocksymptome schwerer wiegen, die Grenze ist trotzdem deutlich markiert, sie läuft dann in komplizierter verschlungener Kurve durch das Kunstwerk selbst.

Gewiß gibt es in der Geschichte keine scharfen Grenzen und Einschnitte! Aber daraus schließen, daß es unstatthaft und unmöglich ist, die Phasen der Entwicklung zu scheiden, ist ein vorschnelles, oberflächliches Verfahren. Es gibt keine Einschnitte, weil nicht mit einem Schlage endgültig in allen Elementen der Umschwung sich vollzieht, weil vielmehr in jedem Element einzeln das Neue erscheint, in ihm nur partiell sich durchbricht, — z. B. Symptome der Division, während noch Reste des additiven Verfahrens bleiben, Schwächung der Einbildigkeit in diesem und jenem Detail, ohne daß die Vielbildigkeit das Ganze erfaßt usf. — weil ferner eine solche Eroberung gar nicht ausschließt, daß an einem späteren Bau gerade in diesen Stücken am Alten festgehalten wird, das Neue sich an ganz anderem Detail übt; aber es ist eine Trennung der Phasen möglich, weil ein Jahrzehnt sich fixieren läßt, in welchem das Neue unbedingt zu überwiegen beginnt, sowohl im Einzelwerk wie in der Gesamtzahl der architektonischen Unternehmungen, es kommt eine Generation zum Worte, die im Neuen herangewachsen ist, in einer neuen Gesinnung. Von da ab geht der Stil mit sämtlichen Kolonnen der Klassik entgegen.

Um diesen Moment zu fixieren, muß man sich nochmals vergegenwärtigen, wie der Barock in die einzelnen Elemente eindringt. Die vier Stimmen klingen nacheinander an, wie in einer Fuge.

Die erste Stimme hat die Körperform in Michelangelos Werken Capella Medici und Laurenziana, wenn man nicht schon seinen Entwurf

zur Lorenzofassade als erstes Symptom der Vielbildigkeit zählen will (die Behandlung der Front als Schaustück ohne Zusammenhang mit der Seitenfassade), dann hätte die optische Erscheinung den Vortritt.[1] Die Capella Medici ist als Raumform noch reine Addition (erbaut auf Fundamenten aus Brunelleschis Zeit), das Hauptgerüst der Körperformen ist noch ganz skeletthaft, nur in den Grabmälern selbst und ihrer Hintergrundbehandlung, den Türen mit den darauf gestellten Nischenrahmen sind starke Symptome des Barock vorhanden. Das Vestibül der Laurenziana ist durch die freie Stellung der Treppe in der Mitte des Raumes, durch die Höhe der Deckenlage ein erster Fall entschiedener Raumdivision, die oben genannten Fälle einer Zerspaltung des einschiffigen Langhauses in eine dreischiffige Vierungs- oder Chorpartie hatten keinen Einfluß auf die folgende Entwicklung, sie erscheinen eher als unklare vorklassische Formen, wie als Vorahnungen einer kommenden neuen Stilrichtung. Die Laurenziana ist in den Körperformen barock, nicht aber in ihrer optischen Erscheinung, noch ist alles flächenhaft ausgebreitet, frontal gesehen, und auch die Zweckauffassung ist nicht ausgesprochen die der zweiten Phase, denn die Bibliothek als Einbau in das bereits vorhandene Kanonikat, ist nicht durch seine Lage zur räumlichen Alleinherrscherin gemacht.

Die ersten Symptome der Vielbildigkeit wird man in Venedig zu suchen geneigt sein, dort findet man auch die Heimat der bunten, polierten Marmorinkrustation (Miracolikirche) und der Auflösung der Silhouette (Scuola di San Marco). Die Miracolikirche ist auch als einfacher oblonger Saal mit einer Querempore auf der Eingangsseite ein Raumgebilde, das sich in die zweite Phase einreihen ließe, die Chorbildung gar mit ihrem in das Langhaus hereinschneidenden hochliegenden Niveau ist ein Beispiel ganz unbestimmter Raumdivision. Man wird also zugeben, daß es in der ersten Phase Ausnahmen gibt, wird sie vielleicht als „Unterströmung" zusammenfassen und feststellen wollen, daß es sich bei der Abgrenzung der Phasen stets um eine Frage der Majorität von Bauten gleicher Richtung über Bauten entgegengesetzter handelt. Aber es ist ein großer Unterschied zwischen diesen unstrengen Bauten der

[1] Es kommt mir auf die Priorität des einen oder anderen Elements nicht an. In der Suche nach frühen Barocksymptomen ist viel gesündigt worden. S. Andrea in Mantua ist ein reiner Renaissancebau. Raffaels Architektur, auch die gemalte der Hintergründe, enthält nur so minimale Abweichungen, daß davon viel Wesens zu machen kein Grund vorliegt. Bramantes große Ordnung an der Petersfassade ist nicht im Sinne der kapitolinischen Bauten oder Palladios Palästen anzusehen, das Gebäude war eingeschossig und die Benedictionsloggia in der Front mußte von der großen Ordnung zusammengefaßt werden, weil die Forderung des Herumführens der Systeme der übrigen Seiten dazu zwang, die Veranlassung ist also ein echtes Renaissanceprinzip.

ersten Phase und den bewußt vielbildig angelegten der zweiten. Die gesamte unstrenge Richtung des 15. Jahrhunderts in der Lombardei und Venetien ist mit dem Merkmal der Sorglosigkeit und Nachlässigkeit im Entwurf behaftet, es fehlt jenes Rechnen im großen, das den eigentlichen Barock so streng erscheinen läßt. Die unstrenge Richtung in der Zeit der ersten Phase ist daher nicht etwa deshalb als die „Unterströmung" zu rechnen, weil sie die Minorität bildet, sondern weil sie in Willkürlichkeiten sich gehen läßt, weil ihr die Selbstzucht fehlt, weil sie künstlerisch geringere Ansprüche macht. Sie mag eben deshalb oft besonders gut munden, ihre Reize sind zugänglicher. Der eigentliche Barock dagegen ist frei von Willkür, er schafft Kunstwerke, die ihr Gesetz in sich tragen; wenn man hier von Willkür spricht, meint man meist die Abweichungen von Regeln, die für die Lehrbarkeit der Baukunst zusammengestellt wurden, aber in der Renaissancezeit selbst auch kein Künstler als alleingültig befolgte. Erkennt man aber, daß die freie Richtung der ersten Phase keine Vorläuferin des Barock ist, so wird man das erste Auftauchen von Symptomen der Vielbildigkeit erst im Zusammenhang und als Folge bestimmter Formen der Raumdivision anerkennen, kaum viel früher als an der immer wieder genannten Mantuaner Barbarakirche der Gonzaga und dem Gesù in Rom. Überschneidungen allein machen noch keine Vielbildigkeit, S. Lorenzo und Sto. Spirito in Florenz, die Kathedrale in Faenza und S. Salvatore in Venedig sind reich an Deckungen, aber die Durchsichtigkeit des Ganzen bleibt ungeschwächt, das Verdeckte ist ohne weiteres richtig zu ergänzen, erst wenn das Verdeckte im Weitergehen sich anders entpuppt, als zu erwarten war, wie im Gesù vor allem (die kurzen Querschiffe, das allmähliche Sichtbarwerden der Kuppel, die nur zu ahnenden Emporen), entsteht Vielbildigkeit.

Der Zweck schließlich tritt als letzte Stimme auf. Savonarolas Auftreten hatte einen kurzen bilderstürmerischen Erfolg. Erst das Fähnlein Jesu hat nachhaltig auf die Gemüter gewirkt und die Kunst in die spezifisch religiöse, kirchliche Richtung gedrängt. War aber die Baugesinnung einmal verändert, so mußten die drei formalen Elemente bedingungslos sich anpassen.

Schon früher habe ich vorgreifend ausgesprochen, daß Raumaddition, Kraftausstrahlung und Einbildigkeit absolut nicht zum Christentum passen, sie widersprechen der Vorstellung von sündhaft unvollkommenen Menschen und von der Gnade des Erlösers.[1] Erfaßte die gegenreforma-

[1] Diese Empfindung ist nicht allgemein. Geymüller sagt in seinem Friedrich II. usw. S. 27: „Zwischen der Renaissance im weitesten Sinne dieses Wortes, wie ich sie in meiner Baukunst der Renaissance in Frankreich zu definieren gesucht habe, und dem

torische Ideenwelt die Bauprogramme, so waren die Architekten, die auf eine einheitliche Gesamtwirkung sämtlicher vier Elemente ausgingen, gezwungen, alles in der Richtung des neuen Zweckpoles umzuorientieren. Die Zeit des Tridentinum 1545—1563 ist die entscheidende. Mit der Veröffentlichung der Konzilsbeschlüsse möchte ich den Beginn der zweiten Phase des Zweckes, und da der Zweck die anderen Elemente mit sich zieht, den Beginn der zweiten Phase überhaupt rechnen.

Diese endgültige Entscheidung für die neue Richtung kommt der Kunst von außen, aus der allgemeinen Geistesentwicklung; denn das Bauprogramm wird dem Künstler gestellt.

Daß aber die drei formalen Elemente schon vorher unabhängig vom Bauprogramm sich von den Prinzipien der Renaissance abkehren, ist durchaus verständlich, weil die Klassik sich nie lange halten kann. Es liegt im Wesen der Klassik, daß sie keiner Steigerung fähig ist; sie kann sich nur ausbreiten, und zwar in dem zwiefachen Sinn, daß sie einen immer größeren territorialen Bezirk erobert und daß sie in dem Streben, das gefundene klassische Prinzip in alle Varianten hinein zu Ende zu denken, sich auf die verschiedenartigsten Einzelaufgaben wirft. Die Klassik erscheint, so gesehen, ein Stillstand und ist daher gerade den Menschen auf die Dauer unerträglich, welche diese künstlerischen Prinzipien vollständig beherrschen, sie müssen ihnen als erledigt scheinen und ihr innerstes Bedürfnis nach voller Betätigung des schöpferischen Triebes brach legen. Einem Genie, das die technischen Anforderungen völlig erfüllt und dessen Phantasie überreich quillt, ist in den Zeiten der Klassik zu viel schon durch die Vorarbeit der anderen festgelegt. Und schließlich: je vollkommener die eine Polaritätsart in allen vier Elementen zu ausschließlicher Herrschaft gebracht ist, um so einseitiger erscheint dieses Zeitideal, man fängt an, es unbefriedigend zu finden, das höher zu schätzen, was man nicht hat, und die unerreichbare Befriedigung auf einem anderen Wege zu erhoffen als bisher. Ich meine also durchaus nicht, daß eine „Formermüdung" in die neue Bahn drängt, sondern das Gefühl, daß die bisherige Richtung erledigt ist und als einseitige Richtung notwendig den Verzicht auf Wirkungen enthält, auf welche die Menschheit auf die Dauer nicht verzichten kann. Daß die neue Richtung wieder einseitig werden muß in ihrer reifen Vollendung, das vermag den schaffenden Künstler in seinem Enthusiasmus nicht zu hemmen.

Es gibt also innere Gründe, welche die formalen Elemente zur Abkehr bringen, und äußere Gründe, welche den Umschwung durch die

Christentum bestehen dermaßen intime Beziehungen, daß sie kein anderer Stil der Welt je gezeigt hat noch zu zeigen imstande sein wird."

Neueinstellung der Gesinnung besiegeln. Das Ornament, das zwecklos ist, folgt nur den inneren Gründen, das Schicksal des Bloßkünstlerischen ist hier am ungestörtesten zu beobachten. In der Architekturgeschichte aber ist die Phasengrenze immer erst durch den Moment des Umschwungs in der Zweckgesinnung gegeben. Im Beginn der ersten Phase ist das Einsetzen der neuen Gesinnung innerhalb der Architektur wenigstens mit den zugehörig gerichteten drei sinnlichen Elementen gleichzeitig, mag die Gesinnung auf anderen Gebieten längst vorhanden gewesen sein. War aber die erste Klassik erreicht, so mußte aus den inneren Gründen ein partielles Barock entstehen, der Einsatz des totalen Barock ist aus der Kunstentwicklung selbst nicht notwendig abzuleiten, er ist an das uns mehr oder weniger zufällig scheinende Gesamtgewirre der historischen Veränderungen geknüpft.

Man darf im reifen Rokoko eine zweite Klassik sehen, das Ergebnis einer Neuanspannung aller Prinzipien der zweiten Phase, und darf es abhängig denken von der Entwicklung des Absolutismus; Ludwig XIV. hat die Gesinnung geschaffen, seine letzten Jahre sind der Anfang des Rokoko.[1]

Die Einzelsymptome des Klassizismus beginnen vor der großen Revolution, die Ausschaltung der Persönlichkeit aus der Baukunst kommt aber erst mit dieser. Napoleon hat sich keinen neuen Palast gebaut. Das Empire ist bereits unpersönlich.[2]

3. Der Zusammenhang von Renaissance, Barock, Rokoko und Klassizismus ist nun durch das gemeinsame Substrat an Formen gegeben, die unter dem Einfluß wechselnder Stilprinzipien zwar große Veränderungen durchmachen, aber in ihrer Grundform immer noch durchschlagen und durch eine Reihe von Zwischengliedern sich immer abgeleitet erweisen aus jener Grundform. Es ist ein einziger Stammbaum, der zwar da und dort von lokalen Einflüssen berührt ist, aber nirgends wird in dieser ganzen Zeit von Grund aus ein neuer Stamm gepflanzt, nirgends unter die bisherige Entwicklung ein so dicker Strich gemacht wie beim Einsetzen der Renaissance in Florenz.

Zu diesem Grundstock gehören die Körperformen der Antike, die Raumformen der antiken Zentralbauten, soweit sie erhalten waren (es gab damals mehr als heute), und die Raumform der altchristlichen Basiliken. Das 16. Jahrhundert, auch das 17. haben sich bemüht, neue Säulenordnungen zu erfinden, aber Säulenordnungen blieben es auf alle Fälle. Michelangelo hat Säulen in die Wand gestellt, an den kapitolinischen

---

[1] Hier ist der Zweck auch chronologisch das Primäre, er tritt als die erste Stimme auf.

[2] Vorübergehend hatte Napoleon wohl die Absicht, sich ein Schloß zu bauen.

Bauten die kleinen Säulen dicht neben die durchgehenden Pilaster gerückt[1], aber Säulen blieben es. Er hat neue Rahmenformen erfunden, neue Konsolenformen usw., aber Rahmen und Konsolen antiker Abstammung blieben es. Eines der neugeschaffenen Bauglieder: die Baluster, eine Schöpfung Donatellos, blieb durch alle Stilphasen hindurch am Leben, auch wenn sie z. B. bei Borromini einen dreieckigen Grundriß bekam. Im Rokoko sogar, wo die Konsolen völlig dünn geworden und zerzaust im Winde zu zerflattern scheinen, ist die Konsolform noch zu spüren, und für die Gebälke und Giebel der Rokokoaltäre, in soviel verkrümmte Stücke sie auch zusammenhangslos auseinanderfahren, bleibt der Stammbaum ohne jede Schwierigkeit nachweisbar. Es drängte sich nirgends durch äußere Kräfte eine fertige Masse fremder Kunstformen dazwischen.[2] Ganz ungestört spielt sich die stilistische Wandlung an einem einheitlich geschlossenen Formenkreis ab. Das gilt auch für die Raumformen, die nirgends die antike Tempelform oder die gotische Kathedralform im Sakralbau zur Grundlage haben, im Profanbau die mittelalterlichen Rudimente fortschreitend ausmerzen. Die einzelnen Sonderzwecke ergeben sich aus den Lebensformen des Tages, sie haben selbstverständlich ihre ungestörte Kontinuität. Der Grundstock an optischen Formen schließlich ist ein für allemal gegeben, und wenn er auch materiell von der Geschichte der Glas- und Spiegelfabrikation und der Technik der Farben und künstlichen Beleuchtung abhängt, so ist die Entwicklung hier nie in dem Maße einer Unterbrechung ausgesetzt wie bei Körper und Raum.

4. Die Entwicklungskontinuität scheint erst durchrissen mit der romantischen Bewegung. Was diese und die folgenden Bauarten des 19. Jahrhunderts mit der Renaissance zusammenbindet, ist einzig und allein das prinzipielle Verhalten zur Tradition.

In aller Kunsttätigkeit ist ein gleichzeitiges Wirken von Tradition und Originalität vorhanden. Es gibt — von den Anfängen der Kunst abgesehen, nach denen ich hier nicht frage — keinen Künstler, der ganz aus sich allein seine Werke schafft, er wächst unter der Anregung von vorhandenen Kunstwerken auf, steht im lebendigen Verkehr mit anderen Künstlern, seinen Lehrern und Mitstrebenden. Es gibt aber ebenso keinen Künstler, der nicht aus sich heraus Neues schüfe, Eige-

[1] Als Vorläufer ist einer der Entwürfe des G. da Sangallo zur Lorenzofassade anzusehen. Vgl. Toscanawerk, Biogr. des G. da Sangallo, Fig. 19 (Uff. Nr. 2048). Vgl. dazu die Entwürfe Bramantes zur Petersfassade.

[2] Die Kunstformen Ostasiens gehen eine Weile als Begleitung verwandter Klänge neben dem Hauptraum einher, aber dieser Bach mischt sich nicht mit dem breiten Hauptgewässer.

nes dazutäte oder hineingösse in sein Werk. Tradition und Originalität sind begrifflich Gegensätze, aber Gegensätze anderer Art als die Polaritäten der Stilgeschichte; denn sie sind eben nie ausschließlich realisierbar. Absolute Neuschöpfungen gibt es nicht und absolute Tradition wäre Kopie und hiermit keine Kunst.

Tradition und Originalität sind nun in verschiedenen Werken, bei verschiedenen Künstlern und auch in verschiedenen Zeiten in einem verschiedenen Verhältnis gemischt. Das 19. Jahrhundert ist nicht ganz unoriginell in der Architektur gewesen, aber die Abhängigkeit von bestimmten Vorbildern ist in hohem Maße vorhanden und streift oft genug nahe an die bloße Kopie. Das Messen der eigenen Schöpfung an fremder Arbeit ist fördernd, wenn es darauf ausgeht, etwas Besseres zu leisten, wenn also das Streben besteht, das in der vorausgehenden Leistung Unvollkommene zu vervollkommnen, es ist aber hemmend, wenn es darauf ausgeht, nur etwas ebenso Gutes zu schaffen. Sobald das Vorbild zum unübertrefflichen Vorbild wird, ist die eigene Schaffenskraft unterbunden.

Die Renaissance hat mit der lebendigen Tradition der Gotik gebrochen und die Antike und die altchristliche Baukunst sich zum Vorbild genommen. Die originale Kraft der Künstler war aber so stark, daß etwas völlig Neues entstand. Jeder bedeutende Architekt maß die Reste antiker Baukunst auf, suchte in das System einzudringen, übte sich durch die Rekonstruktion der Ruinen. Das eigene Bauen war ein ganz freies Rekonstruieren der Antike; ein Korrigieren der altchristlichen Basiliken ins Antike. Die Antike galt auch als unerreichbar groß und schön, sie war das unübertreffliche Vorbild, aber dies Vorbild konnte nicht schaden, weil man ja diese Antike nicht eindeutig vor sich liegen hatte. Es lagen Ruinen da, höchst anregend für die schaffende Phantasie, die dahinter das absolute Ideal ahnte und doch nicht mit Händen fassen konnte, erst schaffen mußte.

Je weiter die wissenschaftliche archäologische Kenntnis gedieh, um so mehr mußte die anregende Kraft, welche die Antike ausströmte, nachlassen. Der dunkle Vitruv, der mit den Bauten nicht ganz zusammenstimmt, hat den Ehrgeiz erregt, auch zu theoretisieren. Die Theorie, die Säulenbücher, die Akademien seit der Vitruvianischen begleiten die weitere Entwicklung ins Barock hinein, und so unabhängig von den herausdestillierten Regeln der Antike sich die großen Meister bewegten, blieb die Hochachtung vor der langsam, wenn nicht in richtigen, so in bestimmten Linien sich fixierenden Vorstellung von einer unübertrefflichen antiken Baukunst. Michelangelo rechnet dem Sangallo vor, was er falsch gemacht hat. Der spezifisch wissenschaftliche Begriff der

Richtigkeit steht hinter all solchen Streitigkeiten und Kritiken, obwohl er in der Kunst nirgends einen Sinn hat. Borromini hat in seinem Oratorium des Filippo Neri die Brüstung der Coretti mit dreieckigen Balustern gebildet, die alternierend oben breiter sind als unten und umgekehrt. Er verteidigt diese Form nicht etwa damit, daß es ihm ausdrucksvoll oder schön erscheine, sondern verweist auf die Lehrmeisterin Natur, die doch auch Menschen und Bäume oben dicker bildet als unten. Die Dreikantigkeit läßt sich allerdings auf diesem Wege nicht verteidigen. Die Folge von Balustern, die abwechselnd oben und unten dick werden, verteidigt er mit der Bemerkung, daß bei dieser Anordnung man zwar von oben hinunter durch die Balusterintervalle sehen könne, aber nicht von unten hinauf.[1] Also selbst Michelangelo und Borromini tun so, als ließe sich ihr Schaffen mit logischen Gründen als richtig erweisen. Andere Künstler, weniger mit unbändiger Schöpferkraft begabt als diese beiden, haben es mit der „Richtigkeit" in ihren Bauten weitergebracht, und eine geschlossene Kette von Bestrebungen akademischer Natur geht neben der echten originalen Kunstentwicklung her und fließt schließlich seit Winkelmann mit der Archäologie zusammen, aus der sich rasch die Kunstgeschichte in jenem modernen Sinn herausbildet, der die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit ebenso des Studiums würdigt wie bis dahin die Antike.

Die wissenschaftliche oder genauer gesagt die kunstgeschichtliche Stellungnahme zu den Werken und Stilen der Vergangenheit kennzeichnet nicht nur das 19. Jahrhundert; was hier deutlich und immer deutlicher wurde, war von Anfang an in Brunelleschis Vorgehen gelegen, er hat als Archäologe den Ruinen gegenüber gestanden. Die Kunsthistorie ist für die Baukunst der neueren Zeit der wissenschaftliche Einschlag gewesen, sie bestimmte das Verhältnis zur Tradition. Schon in der Rokokozeit erweiterte sich das Hinblicken auf die Vorbilder. Bis dahin war nur die Antike anerkannt, jetzt war man bei einer Formenwelt angelangt, die den bekannt werdenden ostasiatischen Kunstgebilden weit näher stand als der Antike. Die Idee, die Antike wieder beleben zu können, erweiterte sich zur Idee, jeden fertigen Stil der Vergangenheit repetieren zu dürfen. Aber es war das Unglück der folgenden Künstlergenerationen, daß die Stile, die jetzt zum Schaffen begeisterten, nicht in entstellten Ruinen überkommen waren, sondern in vielen aufrecht gebliebenen Bauten. Der Ersatz der freien Phantasie durch kunstgeschichtliche Kenntnisse im 19. Jahrhundert, die völlige

[1] Opus Architectonicum Equitis Francisci Borromini ex ejusdem exemplaribus Petitum; Oratorium nempe Aedesque Romanae RR. PP. Congregationis Oratorii S. Philippi Nerii etc., Romae 1725, Seite 10.

Verwissenschaftlichung des Architekturunterrichts entlarvt die vorausgehenden höchst schöpferischen Phasen als im Kern durchsetzt mit einem wissenschaftlichen Verhalten. Die Architektur, sagt man, ist keine nachahmende Kunst. Aber Malerei und Plastik sollen ja auch nicht nachahmen. Der Realismus, der sich auf Anatomie und Aktzeichnen, Malen nach der Natur und perspektivisches Konstruieren allein beruft und daher ein wissenschaftliches Reproduzieren sich zum Ziel macht, ist die Analogie zu einer sozusagen nachahmenden Architektur, d. h. zu jener, die von einem historisch gegebenen oder erforschten Vorbild ausgeht. Und wie in der Renaissance trotz aller Schöpferkraft und ohne sie zu erdrosseln Perspektive und Naturstudium, später auch die Anatomie (Leonardo, Michelangelo) der gesamten Formenwelt den spezifischen Charakter gibt, so ist das gemeinsame Kennzeichen der gesamten neueren Baukunst, daß sie stets mit dem Hinblick auf ein unübertreffliches Vorbild geschaffen wurde. Und so weit sich auch die Schöpfungskraft von diesem Vorbild fortwagte und es bis zur Unkenntlichkeit im Rokoko verwandelte, es schaute der Historismus immer den Schaffenden über die Schulter und hat zuletzt aus der Kunst die Kunst verdrängt.[1]

Die Suche nach dem neuen Stil ist die Folie zu diesem Ausgang der neueren Baukunst gewesen. Die Zerspaltung in eine Sonderentwicklung der einzelnen Elemente ließ diese Versuche scheitern, man nahm nie das Ganze auf einmal vor, versuchte es mit neuen Körperformen und merkte nicht, wie wenig sie mit der Raumform zu tun hatten. Die Raumform entwickelte sich mit der Spezialisierung der modernen Zwecke, aber es stand keine entschiedene Gesinnung hinter diesen. Das natürliche künstlerische Gefühl war durch die wissenschaftliche Einstellung unmöglich gemacht.

Die Baugeschichte löste sich aber als historische Disziplin von der Kunstentwicklung los, wurde nicht mehr betrieben, um neue Vorbilder zu finden und bestimmte Stile zu empfehlen, sie hatte jetzt ihren eigenen Wert als Teil der Geisteswissenschaft, lehrte alle Stile in ihrem Werden und ihrer Bedingtheit verstehen und führte dazu, die Unmöglichkeit einer Renaissance im wörtlichen Sinne einzusehen. Man konnte jetzt die so genau und gründlich und in unermeßlichem Reichtum bekannt und leicht zugänglich gewordenen Formen benutzen und sich dennoch der vollen Freiheit des Schaffens nach der Stimme des Inneren hingeben. Deutsch-

[1] Ich verweise nochmals auf Kurt Cassirer: Die ästh. Hauptbegriffe der franz. Theoretiker von 1650—1780, Berl. Diss. 1909. Er findet, daß für die Zeiten, die im allgemeinen als verschiedene Stilepochen bezeichnet werden (Barock und Rokoko), eine gemeinsame ästhetische Grundlage nachgewiesen werden kann (S. 41). Für die Vorbildlichkeit der Antike gibt er mehrere Nachweise.

land wenigstens hat damit den Anfang gemacht, und eben deshalb liegt die Epoche der neueren Baukunst abgeschlossen hinter uns, wir können ihr gemeinsames Kennzeichen deutlich erkennen: es ist ein Stammbaum, den wissenschaftlicher d. h. historischer Geist gepflanzt hat — der Gelehrte Brunelleschi —, den freie Schöpferkraft zum Grünen brachte — der Künstler Brunelleschi —, der aber durch die innewohnende Konsequenz seiner wissenschaftlichen Anlegung dazu bestimmt war, die freie Schöpferkraft zum Verdorren zu bringen.

Wir Heutigen sehen auf die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst und ihr notwendiges Ende als eine Offenbarung menschlicher Geschichte zurück, stehen erwartungsvoll in den Anfängen eines Neuen, von dem wir trotz dieser Offenbarung nicht ahnen, wie es werden wird. Aber wir wissen, daß es wieder ein Anfang ist, und darum ist es wieder eine Lust zu leben.

Berichtigungen und Nachträge.

S. 30 vorletzte Zeile: für den endgültigen Entwurf hat auch Geymüller keine Emporen angenommen.

S. 33 Anm. 3. Im Textband von Geymüllers „ursprüngl. Entwürfen" ist ein Ausschnitt der Perspektive gut abgebildet, wie ich nachträglich bemerke; die Stichkappen sind da ganz deutlich erkennbar.

S. 35 Zeile 10 von unten: Es ist ein Irrtum von mir gewesen, diese Skizze mit dem Grundriß der Abb. 12 in Beziehung zu setzen.

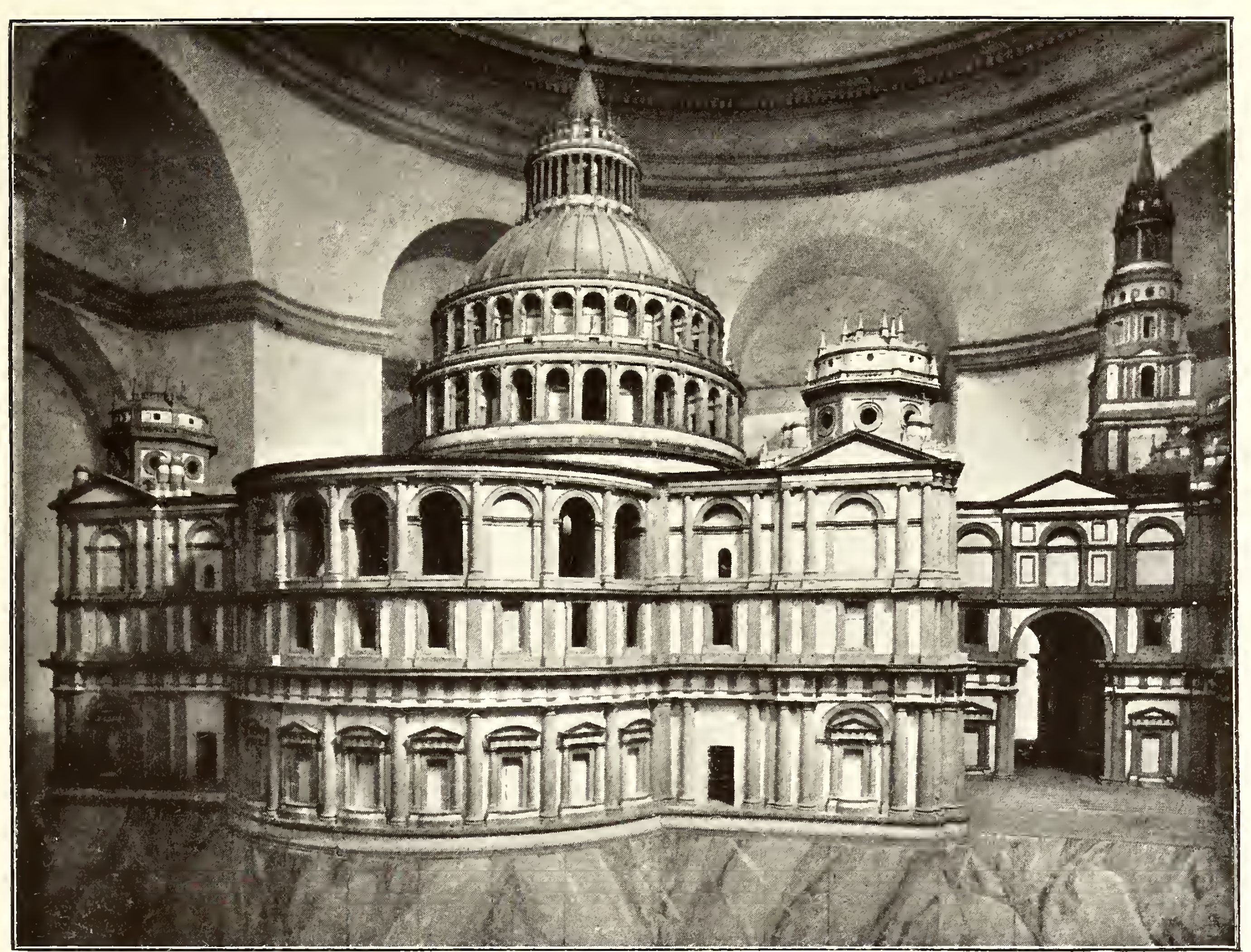
S. 38 Anm. 1. Die Worte: „Siehe die Titelvignette" sind zu streichen.

S. 74 Zeile 19 lies Wallfahrtskirche Banz statt Klosterkirche Banz, ebenso bei Abb. 45.

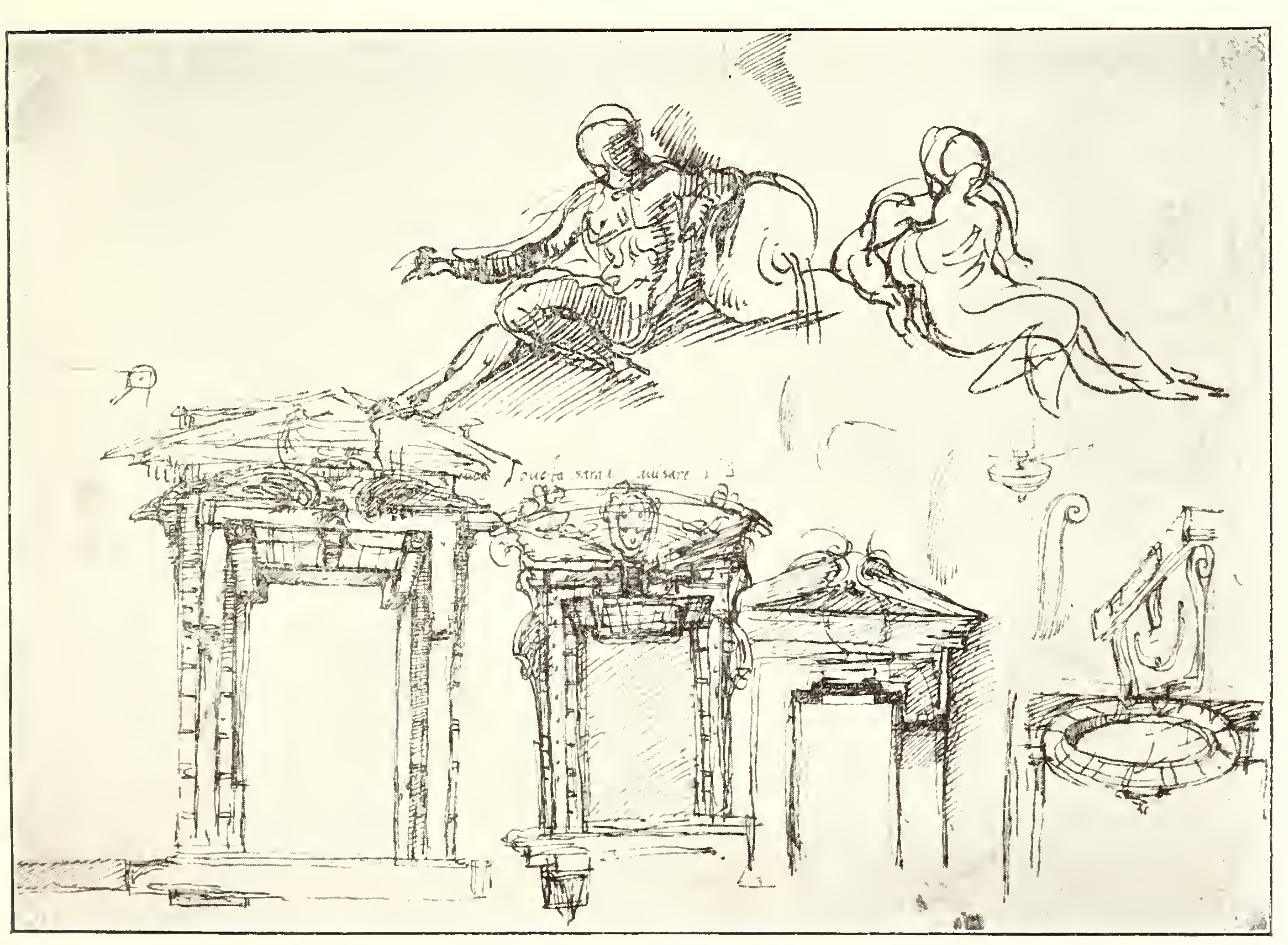
S. 80 zweite Zeile von unten: Unseres Herren Ruh bei Friedberg 1730, statt 1752.

S. 102 Zeile 14 von oben lies statt „seit Palazzo Gondi": seit Palazzo Bevilaqua in Bologna und der Cancelleria . . . Am Palazzo Gondi, soviel ich sehe, fand zum erstenmal die regelmäßige Einzahnung der Keilsteinbogen in die Rustikaschichten statt.

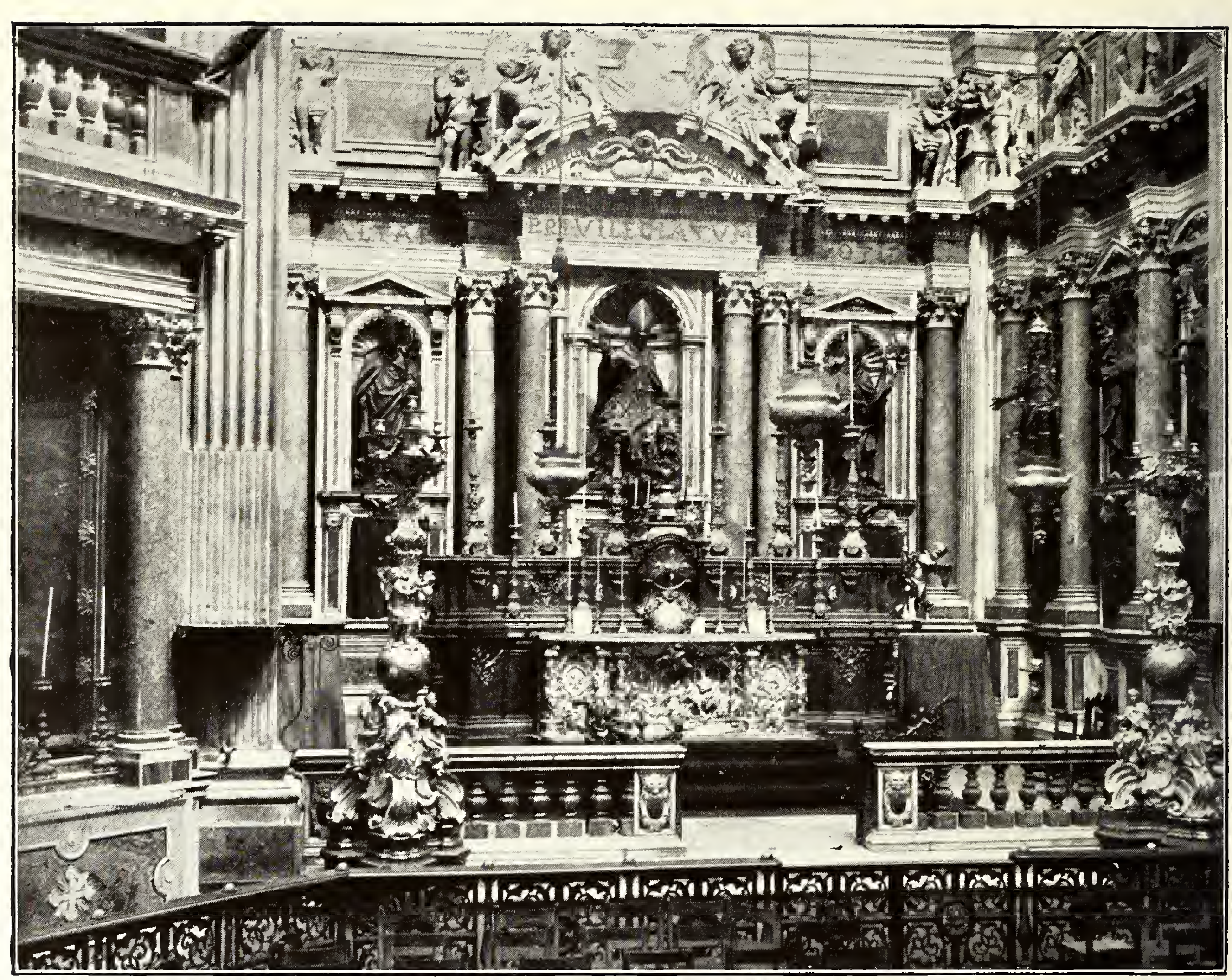
S. 174 Anm. Zeile 4 von unten streiche das Wort: einen.



a) Modell Sangallos, Rom, 1540. Phot. Alinari.



b) Rahmenskizzen Buontalentis (Uffizien), um 1550. Phot. Brogi.



a) Capella del Tesoro, Neapel, 1608. Phot. Sommer, Neapel.



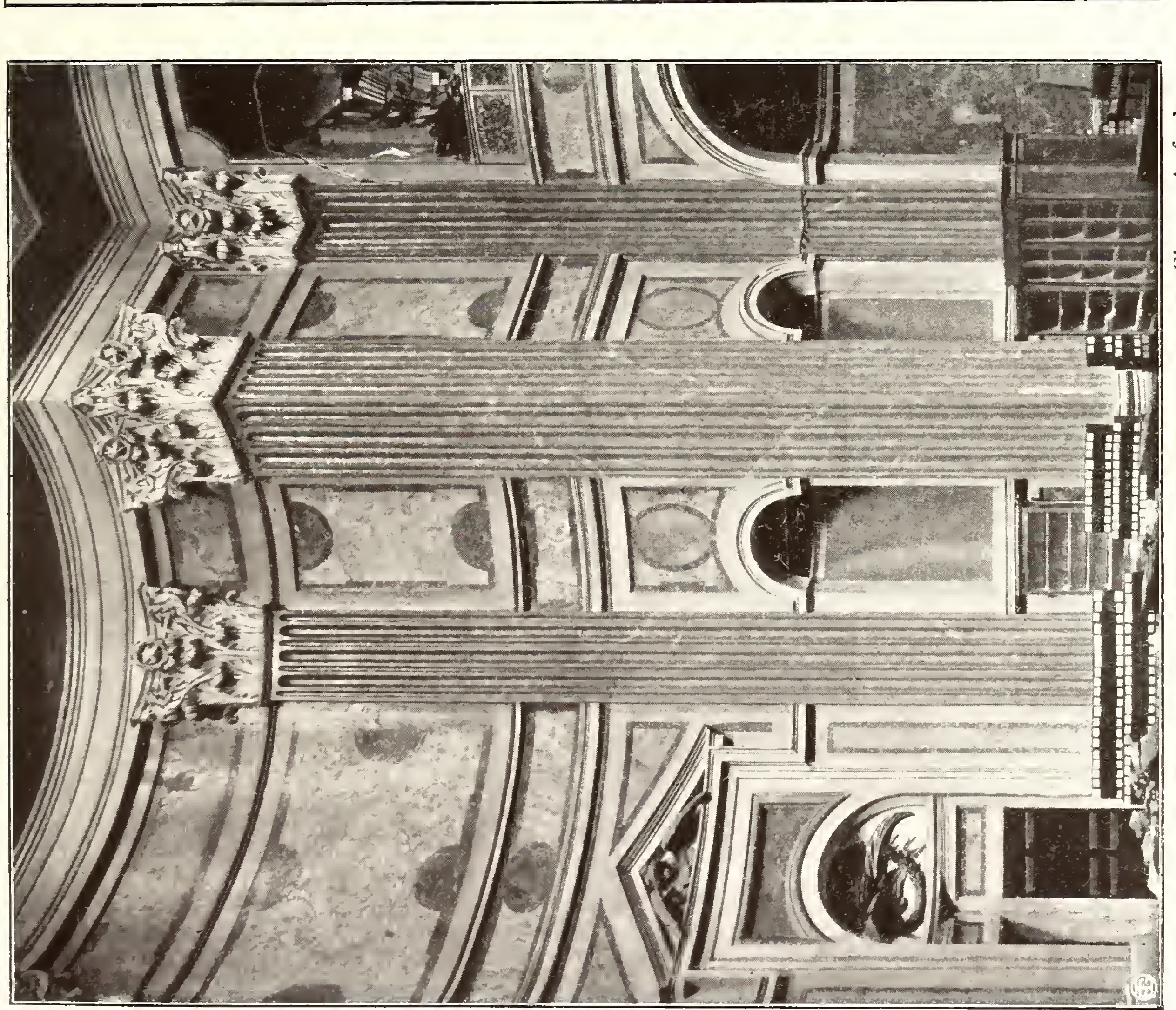
b) S. Maria in Campitelli, 1665. Phot. Moscioni, Rom.

Taf. III.




Eigene Aufnahme.

b) S. Ivo, Rom, 1660.



Eigene Aufnahme.

a) S. Ivo, Rom, 1660.

Taf. IV.



a) Kathedrale, London, 1675.



Eigene Aufnahme.

b) Kirche, Banz, 1710.



a) Ordenskirche, Bayreuth, 1716. Phot. Ramme und Ulrich.



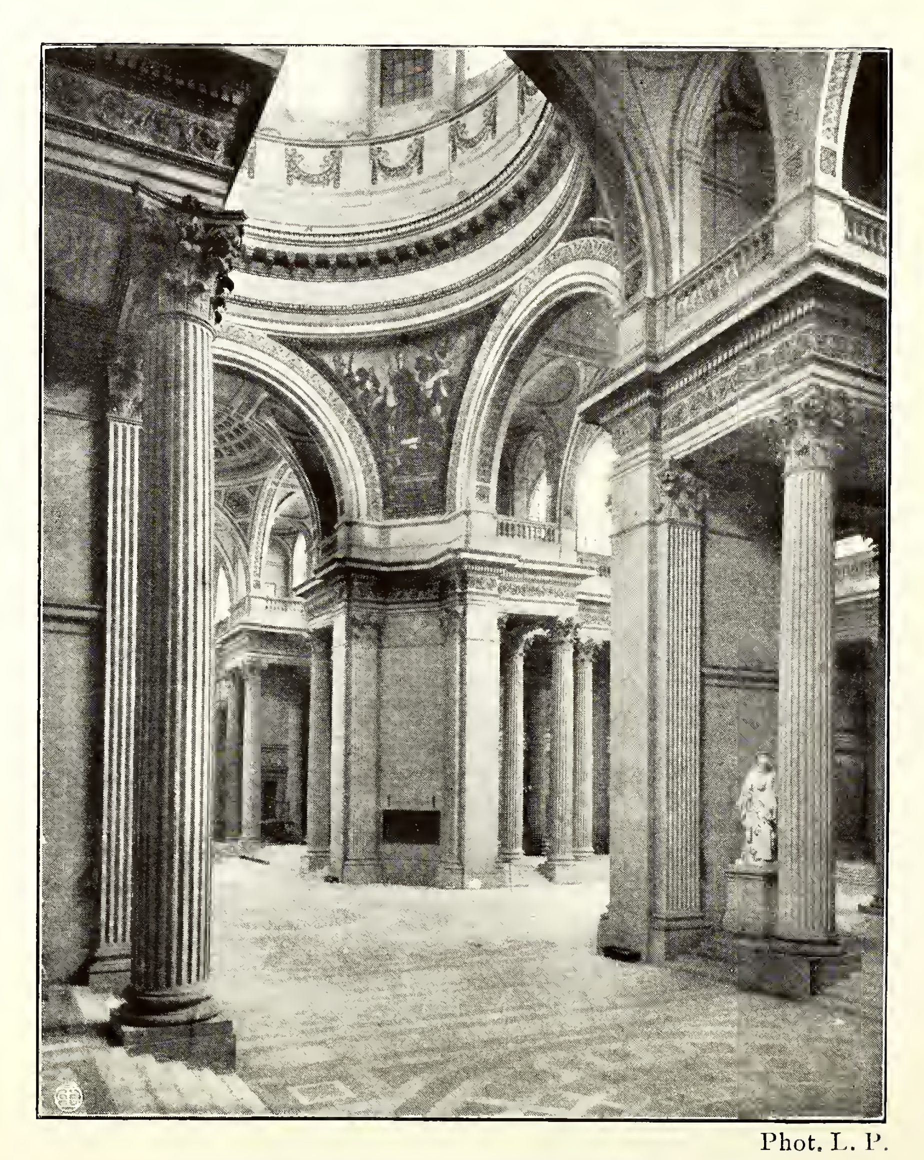
b) Ordenskirche, Bayreuth, 1716. Phot. Ramme und Ulrich.

Taf. VI.



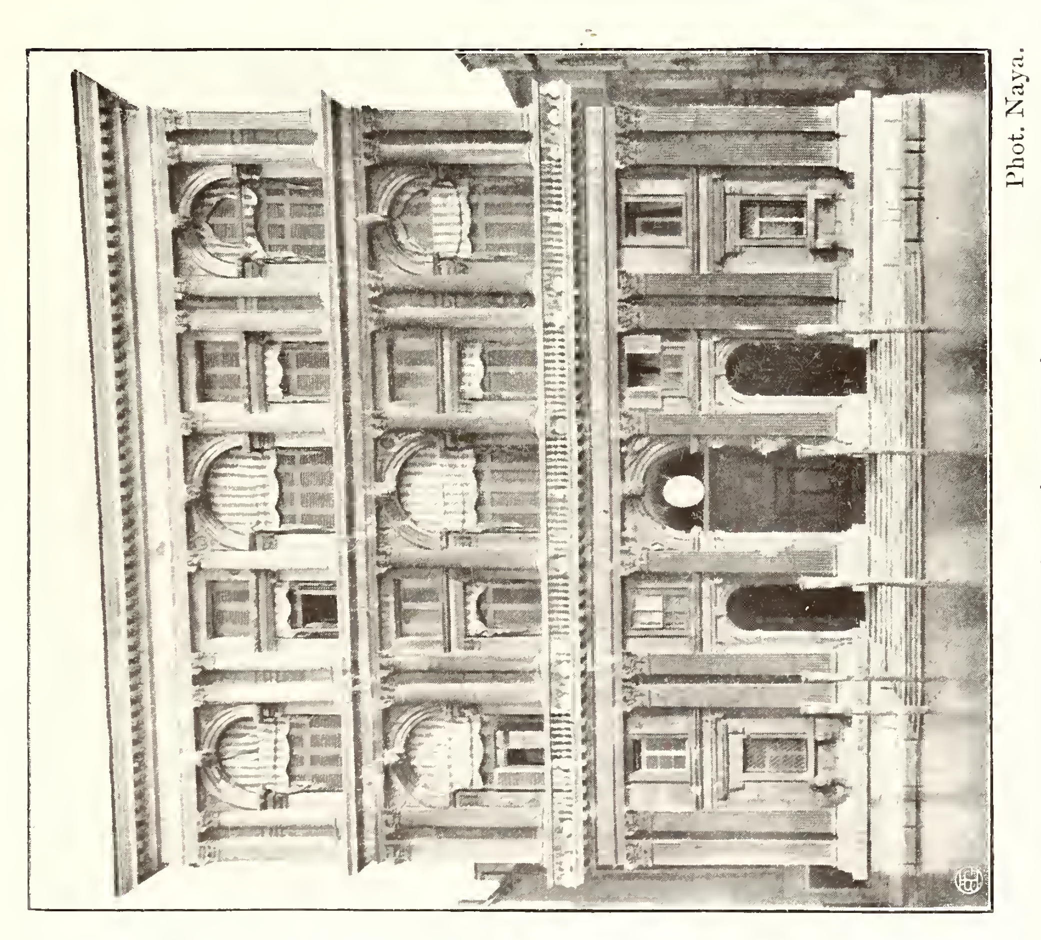
Phot. Premi.

a) S. Barbara, Mantua, 1562.



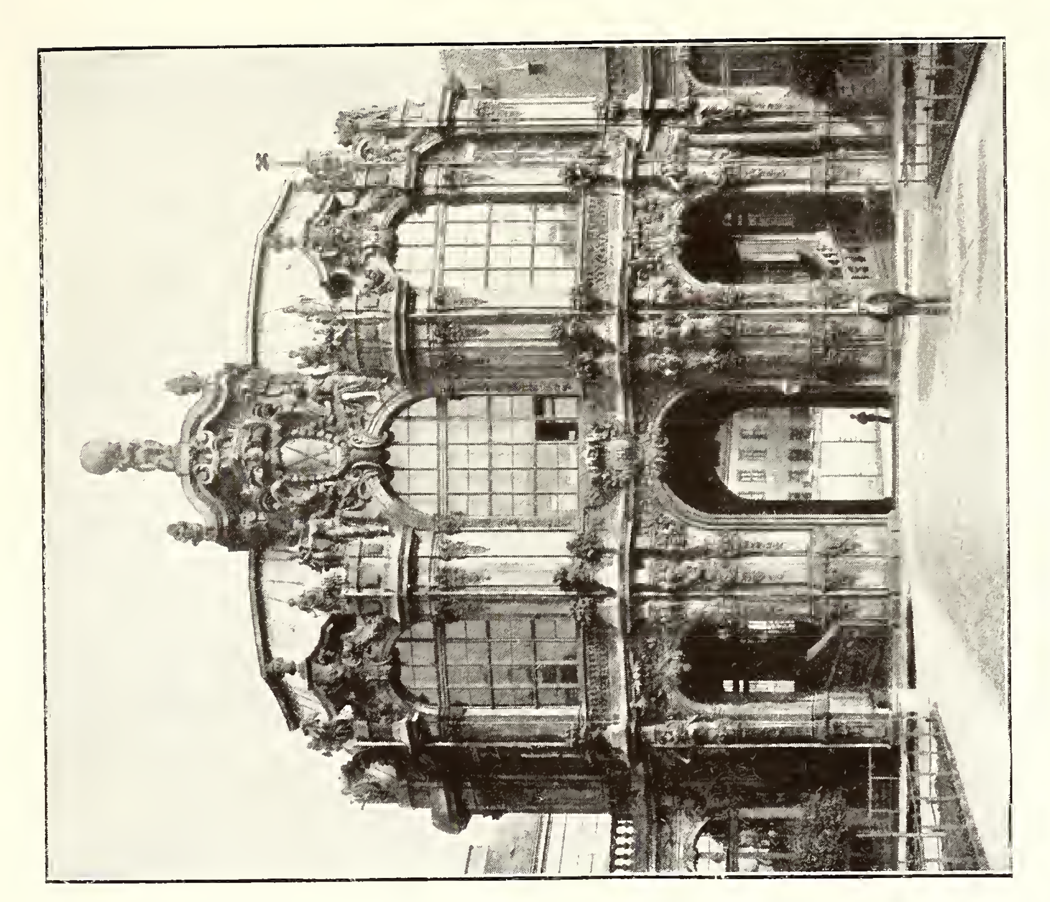
Phot. L. P.

b) S. Geneviève, Paris, (Pantheon), 1764.



Phot. Naya.

a) Palazzo Grimani, Venedig, um 1540.



b) Zwinger, Dresden, 1711.

Taf. VIII.

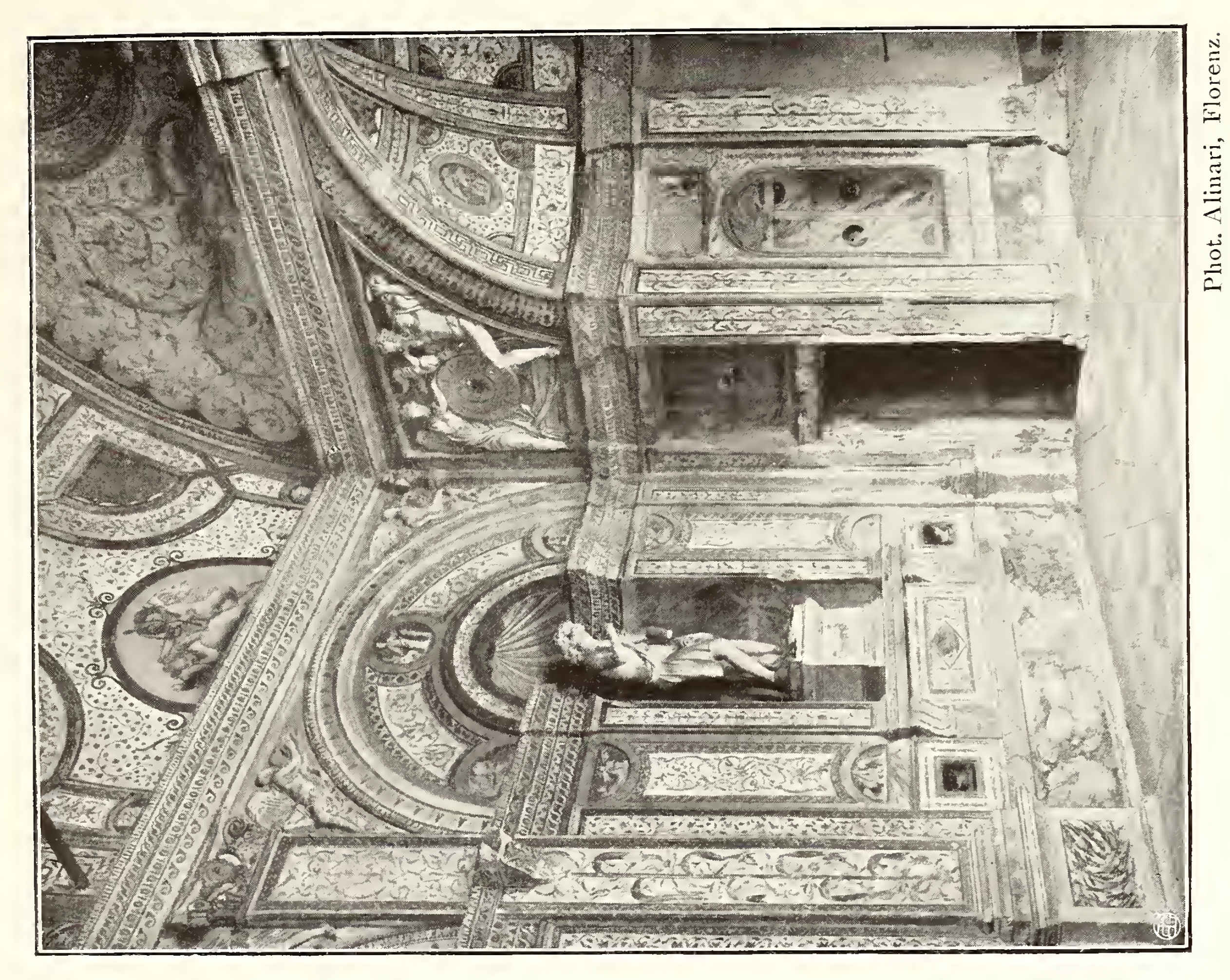


a) Ordenskirche, Bayreuth, 1716. Phot. Ramme und Ulrich.

b) Sala delle Sibylle, Rom, 15. Jahrh. Phot. Moscioni.

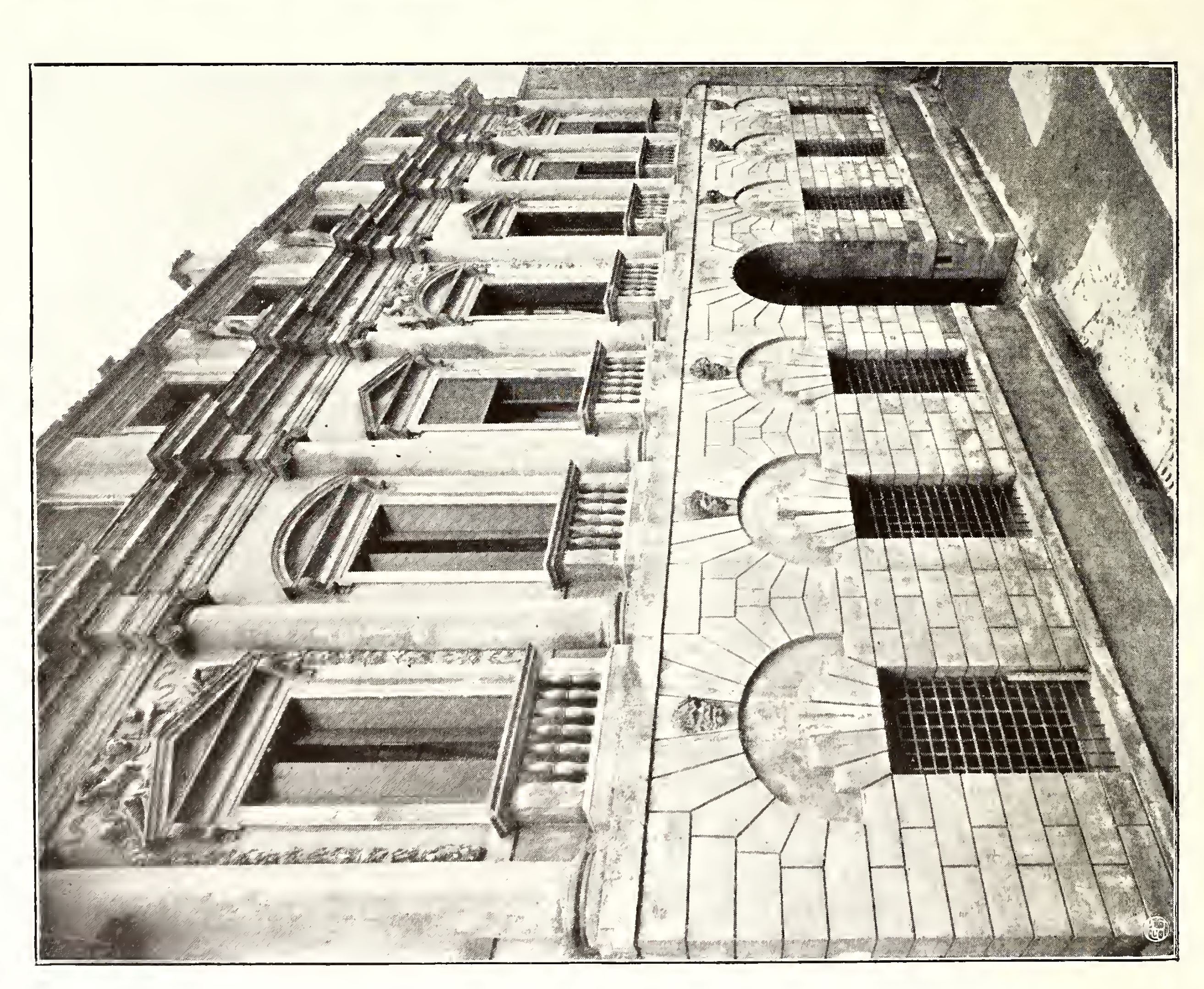
a) Palazzo Ranuzzi, Bologna, 1540.

Phot. Emilia, Bologna.



b) Palazzo del Corte, Mantua, um 1530.

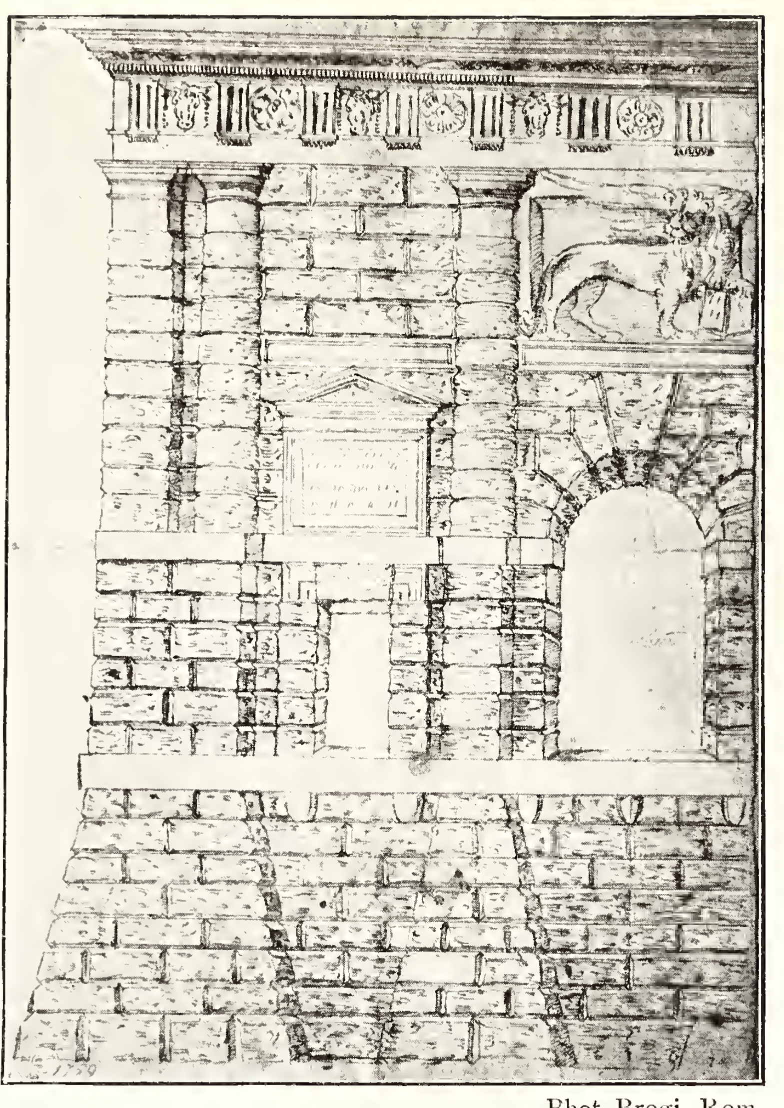
Phot. Alinari, Florenz.



a) Palazzo Colleoni Porto, Vicenza, 1552.

b) Palazzo Spada, Rom, um 1540.

Phot. Alinari.



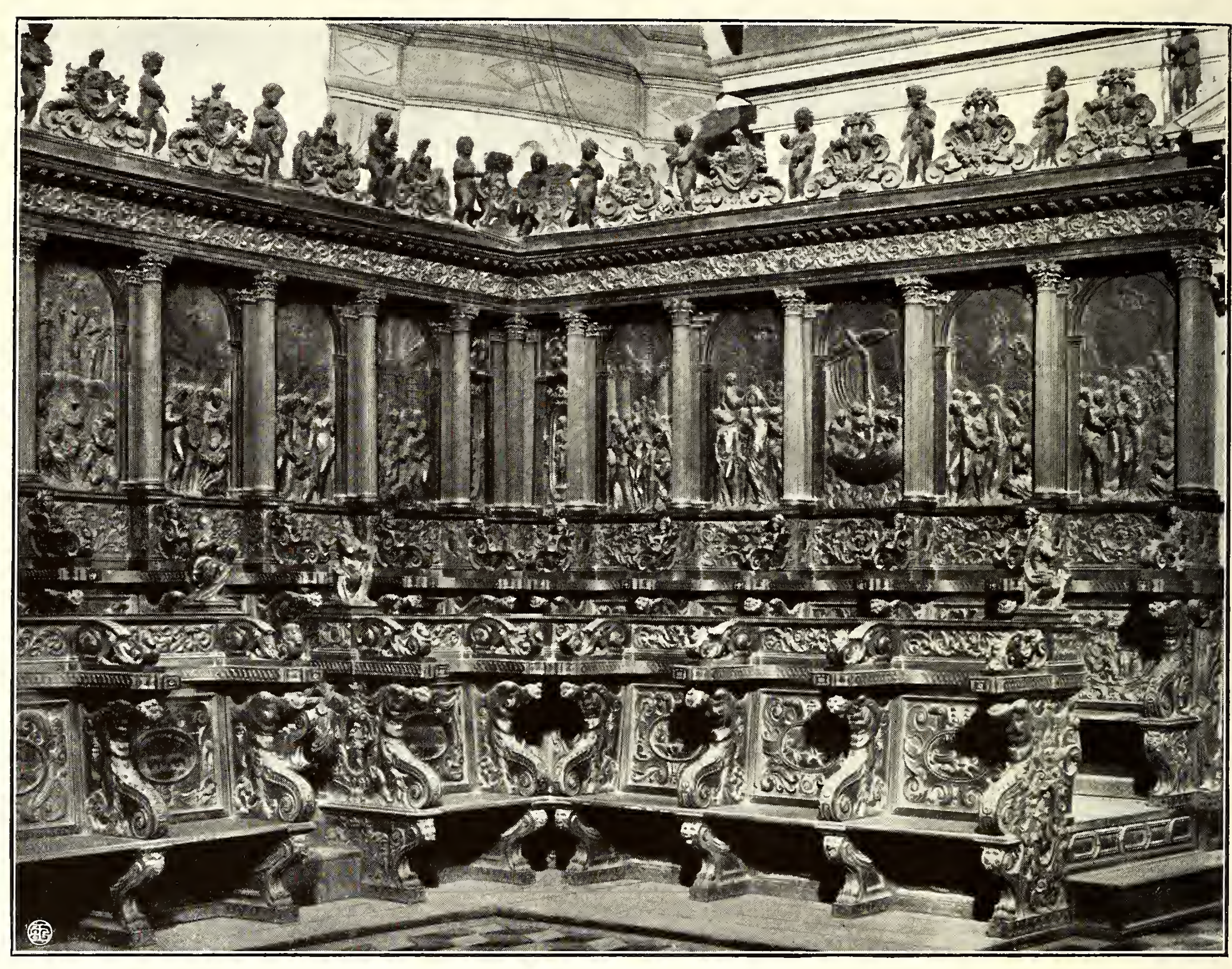
Phot. Brogi, Rom.

a) Porta di Terra ferma, Zara, 1541.

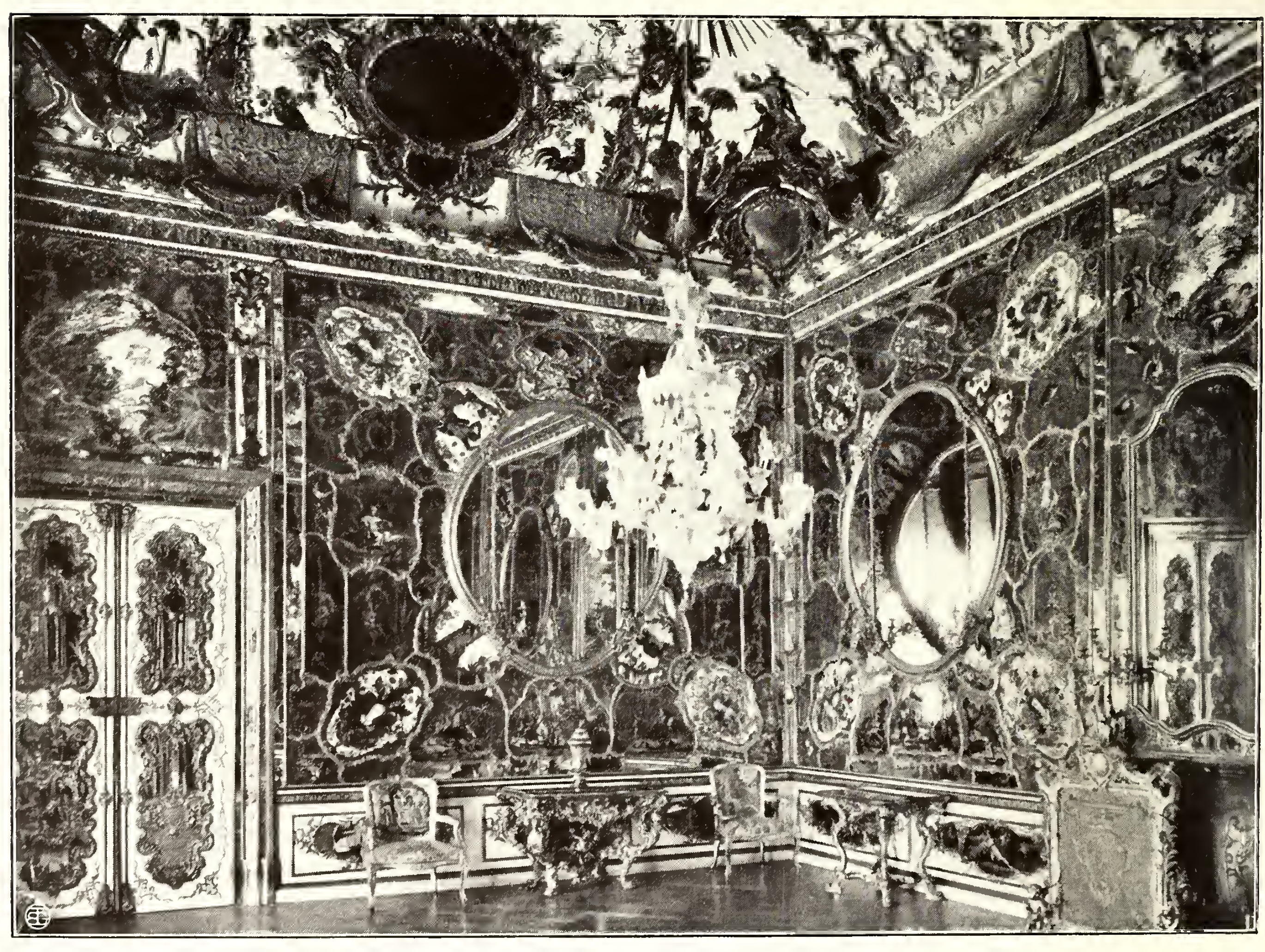


Eigene Aufnahme.

b) S. Matteo, Genua, 1543.



a) Chorgestühl in S. Giustina, Padua, 1557. Phot. Anderson, Rom.



b) Spiegelkabinett, Würzburg, um 1730.

